Schmid, J. B. Zimmerman.

Johann Baptist Zimmerman,

Maler und kurfürstlich bayerischer Hofstuccateur.

Von

Johann Baptist Schmid.

Münchener Inauguraldissertation.

Separatabdruck
aus:
„Altbayerische Monatsschrift, herausgegeben vom Historischen Verein von Oberbayern" II.

München, 1900.
Kgl. Hof-Buchdruckerei Kastner & Lossen.

Seiner Hochwürden und Gnaden dem hochgeborenen Herrn

Georg Erlenborn,

infuliertem Domdekan, geistlichen Rat ꝛc. ꝛc.,

dem feinsinnigen Freunde der Kunst

in Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet

vom Verfasser.

Inhalt.

Illustrationen.

Johann Baptist Zimmerman

Maler und kurfürstl. bayer. Hofstuccateur.

Von Johann Baptist Schmid.

Vorwort.

Es wird noch eine geraume Zeit dauern, bis man eine umfassende und gründliche Kunstgeschichte des Barock und Rokoko wird schreiben können, da man erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit da und dort begonnen hat, durch eingehende Detailforschungen das nötige Material zu sammeln.

Vorliegende Arbeit will nun in Form einer Monographie über den vielbeschäftigten Maler und Stuccateur Johann Baptist Zimmerman einen Beitrag zur Kunstgeschichte des Rokoko in Süddeutschland liefern.

Zimmerman war, wie so viele Künstler jener Zeit, fast vollständig vergessen, und erst durch die Studien von Hager, Bertold Riehl und Trautmann wurde man wieder auf seine sehr umfangreiche Thätigkeit aufmerksam. Wenn ich nun auch durch eingehende Archivstudien darnach strebte, die persönlichen Verhältnisse des Künstlers möglichst klar in Erfahrung zu bringen, so sah ich doch meine Hauptaufgabe darin, den künstlerischen Charakter Zimmermans durch öfteres, sorgfältiges Betrachten und Vergleichen seiner weit zerstreuten Arbeiten genau kennen zu lernen. Um aber den Künstler in die Gesamtentwicklung des Rokoko richtig eingliedern zu können, war ich genötigt, durch Studium der dem Rokoko eigentümlichen Kunstanschauungen und -Bestrebungen einen Hintergrund zu schaffen, von dem sich die künstlerische Persönlichkeit Zimmermans klar abhebt. Es war zu diesem Zwecke vor allem notwendig, die noch wenig benützten zeitgenössischen Kunstbücher zu Rate zu ziehen, welche meist von Künstlern für Künstler geschrieben waren und durch ihre große Verbreitung einen bedeutenden Einfluß auf das damalige Kunstleben ausübten. Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte ich, soweit es der Rahmen der Arbeit erlaubte, die Entwicklung des Ornamentes, das zu Lebzeiten Zimmermans verschiedene Umwälzungen durchmachte, deren Verlauf gerade jetzt bei den modernen Ornamentbestrebungen von größtem Interesse ist.



1. Ottobeuren, 1. Stock.

Bei meiner Arbeit wurde ich vielfach in freundlicher Weise unterstützt. In erster Linie danke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Berthold Riehl, der mich zur Bearbeitung des Themas ermunterte und mich bei meinen Studien in hohem Grade anregte. Besonderen Dank schulde ich auch den Herren Dr. Hansen und Dr. Striedinger für die freundliche Unterstützung bei der Archivarbeit sowie dem Herrn Dr. Pallmann, der mich auf ein bis jetzt noch nicht benütztes, sehr umfangreiches Konvolut von Zeichnungen des 18. Jahrhunderts hinwies, in welchem ich neben andern für die Beurteilung der Rokoko-Künstler wichtigen Blättern auch eine ziemliche Anzahl von Handzeichnungen Zimmermans fand. Ebenso danke ich den Herren Direktoren Dr. Jessen und Dr. W. Schmidt für ihr freundliches Entgegenkommen bei Benützung der ihnen unterstellten Sammlungen.

Auch allen hochwürdigen Pfarrvorständen, die mich bei meinen Forschungen unterstützten, sowie den liebenswürdigen Benediktinern von Ottobeuren sei hiemit mein bester Dank ausgesprochen.

Einleitung.

In der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts geraten zwei schon längst nebeneinander bestehende Kunstströmungen, die dekorativ-malerische und die strengere, wenn man so sagen will, antikisierende Richtung, in heftigen Kampf, der besonders in der Architektur und den ihr untergeordneten Künsten klar zu Tage tritt.

Borromini, der Hauptvertreter der wild-phantastischen Richtung, „der die Säulenfüße und Voluten umgekehret und tausend andere wunderliche Dinge eingeführet hat“,[1]) durchbrach in seiner Willkür oft selbst die konstruktiven Hauptglieder der Architektur und rief dadurch eine lebhafte Reaktion von seite jener Architekten hervor, denen die antike Bauart in ihrer monumentalen Einfachheit das höchste Ideal war. Am mächtigsten setzte diese Bewegung in Frankreich ein, wo sie von seite des Hofes reichliche Unterstützung fand. Rom war der Studien- und Sammelplatz der französischen Künstler. Römische Bauten wurden genau gemessen und aufgenommen; antike Statuen abgegossen oder gezeichnet, und nach Paris gebracht, um Studienzwecken zu dienen. Vitruv wurde übersetzt und eifrigst studiert.[2])

Als nun Borromini im Jahre 1667, von seinen Gegnern wegen seiner Erfolge beneidet oder ob seiner Kunstrichtung geschmäht und angefeindet, in nervöser Ueberreizung sich selbst tötete, da mochte vielleicht eine der Ursachen seines krankhaften Zustandes die Wahrnehmung sein, daß seine Feinde mit ihrer Richtung überall durchzudringen schienen. Allein der barocke Meister hinterließ eine mächtige Schule, welche die malerische Wirkung als eine der ersten Aufgaben der Architektur ansah und in dieser Art weiter baute und dekorierte.

Ein Hauptvertreter und Anhänger der Borrominischen Richtung war Pater Pozzo, der für die Geschichte des Barock und Rokoko in Deutschland von der größten Wichtigkeit ist. In seinem weitverbreiteten Werke über die Perspektive sieht er sich öfters veranlaßt, seine Kunstanschauungen verschiedenen Anfechtungen gegenüber zu verteidigen: „Und bey diser Gelegenheit muß ich sowohl für mich, als auch fürnemlich für die heutige Baumeister eine Schutzrede thun, die darum, weil sie in der Architectur einige Enderung machen, wenig geschätzet werden, weilen sie der Alten ihre Mannier gäntzlich aus der acht lassen obwohlen nicht in Sachen, so das Wesen und Grund der Architectur als die man in allwege gern beybehalten will; sondern nur die Gesämbse und ihre Zierraten betreffen.“[3]) Der Theoretiker Sturm, der Herausgeber der weitverbreiteten und einflußreichen „Civil-Bau-Kunst“ von Goldmann kämpft gegen diese Art, „die Gesämbser und Zierraten“ zu verändern, wie sie sich bei Pozzo und andern findet, lebhaft an: „Also ist es auch ein Mißbrauch und Uebelstand, wenn man oben in den Giebeln eine Lücke offen lässet, daß sie mitten zu oberst nicht mit dem Krantze bedecket seyn: denn es ist ja ganz wider die Natur, daß man das Dach oben auflasse.“[4]) Und wenn Pozzo sogar seine berüchtigten sitzenden Säulen gegen etwaige Vorwürfe „weilen bey den Alten dergleichen nicht im Gebrauch gewesen“ „wo nicht durch Exempel, doch wenigstens durch Vernunfft-Schlüsse“[5]) aus Vitruv zu verteidigen sucht, so verwirft Sturm schon die gewundenen Säulen: „denn dergleichen Säulen verlieren ihre Stärke, und beschweren einen

[1]) Vgl. u. a. die Worte des Kroubsacius bei Schumann, Barock und Rokoko. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrh. (Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge I.) Leipzig 1885. 8°. S. 77 ff., sowie Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten, übersetzt von Fr. Heldmann. Darmstadt und Leipzig 1831. 8°. 2 Bde. II, 177 ff.

[2]) Quatremère de Quincy II, 198 ff.

[3]) Perspectiva Pictorum atque Architectorum . . . Inventa . . . a Fr. Andrea Puteo . . . Der Mahler und Baumeister Perspectiv . . . Augspurg . . . verlegts . . . Jeremias Wolff . . . Druckts Pet. Detleffsen 1708 (1711) fol. 2 Bde. Text zu Taf. LXXVI.

[4]) Nicolai Goldmannii, Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst . . . vermehret von Leonhard Christoph Sturm . . . Verlegens Friedrich Lanckischens Erben . . . 1708 fol. I, 49. Die durch Sturm vorgenommene Herausgabe Goldmanns habe ich „Goldmann-Sturm“ citiert, den von Sturm angefügten Teil des Buches bloß „Sturm“.

[5]) Pozzo, Text zu Taf. LXXV.

Bau durch ihre Last, geben aber demselben keine Beständigkeit."[1]) Auch die im Barock so sehr beliebten Strebepfeiler-Voluten sind ihm ein Greuel, „da ja nichts widerwärtigeres erdacht werden mag, als daß man erdichte, wie sie gleichsam aus weichem Zeuge unten zusammen gerollet wären";[2]) auf ähnliche Weise wird an vielen Willkürlichkeiten des Barock strenge Kritik geübt. Und doch war Sturm noch nicht der allerstrengste. Es gab Leute, die nur das gelten lassen wollten, was man an früheren Werken und an der Antike nachweisen könnte. Gegen diese wendet sich Sturm bei Einführung einer Neuerung, wenn er schreibt: „Ueber diejenigen aber lache ich nur, die da sagen, das gefällt mir nicht, und wissen keine Ursach zu sagen, als etwann: Sie hätten das noch niemahl gesehen, oder an den Antichen finde man es nicht", u. dgl.[3])

Dieser Kampf der strengeren Richtung gegen eine freiere malerische Tendenz, wie er besonders am Ende des 17. Jahrhunderts hervortritt, das 18. Jahrhundert hindurch fortdauert und endlich am Ende des 18. mit einem gänzlichen Siege der ersteren endigt, ist für die Beurteilung der verschiedenen Strömungen innerhalb des Rokoko stets im Auge zu behalten, da er für viele sonst unerklärliche Erscheinungen die einzige Erklärung gibt.

Die französischen Architekten gewannen wie anderswo, so auch in Deutschland an den Fürstenhöfen allmählich die Oberhand und sie waren es, die für die Verbreitung der strengeren Richtung das meiste beitrugen. Im Volke jedoch blieb die Freude an dem malerischen wenn auch oft wilden Barock tief eingewurzelt.

Die deutsche Architektur selbst stand bei den Ausländern in großem Mißkredit. So hielt z. B. die Prinzessin Adelaide von Savoyen die Deutschen für unvermögend, einen Prachtbau wie die Theatinerkirche aufzuführen, und berief deshalb italienische Architekten.[4]) Der berühmte Blondel äußert sich einmal bei Besprechung der halbzirkelförmig geschlossenen Frontons sehr geringschätzig über die Deutschen und Sturm übersetzt die Stelle: „Sie (sc. Frontons) sind sogar häßlich, daß sie nicht einmal von den Deutschen sind nachgemacht worden."[5]) Scamozzi hatte schon früher den Deutschen vorgeworfen, daß sie sich von italienischen „Werkmeistern" irreführen lassen und Goldmann citiert ihn also: „Die lauffen dahin, und überreden sie, daß sie Baumeister seyn, machen ihnen also weiß, was ihnen beliebet, derohalben bleiben sie bey ihren alten Bräuchen, und wird dieselbe gewöhnliche Bau-Art auch noch von Tage zu Tage schlechter, besonders verstellen sie ihre Gebäude mit denen ungeheuren hohen Dächern, dergleichen kaum auf dem höchsten Alpen-Gebürge, wo der Schnee so häuffig fällt, vonnöthen wären . . ."[6]) Und zornig macht Sturm seine Bemerkung dazu: „dieses ist unser alter Brauch, unsere eigene Ingenia werden nicht geachtet und geringe geschätzet, aber den Ausländischen trauet man alles zu, und muß alles ihr Thun vom Himmel geredet seyn."[7])

Mit der Wahrnehmung, daß die Ausländer überall vorgezogen würden, erwachte ähnlich wie in der Literatur der deutsche Stolz; man strebte nach Selbständigkeit und wetteiferte mit den ausländischen Künstlern. Ein interessantes Beispiel hiefür liegt unter anderm darin, daß Sturm der staunenden Welt triumphierend die Einführung einer neuen, VI., deutschen Säulenordnung neben der toskanischen, dorischen, jonischen, korinthischen und römischen verkündet. Was den Franzosen unter Ludwig XIV. nicht geglückt, sei ihm gelungen.[8]) In Frankreich hatte man nämlich

[1]) Für Schreinerarbeiten sollen sie jedoch zugelassen werden; „denn in ihrem Werk haben die Säulen keine große Last zu tragen, sondern warten gleichsam auf, als beystehende Diener, haben sonst nichts zu thun." Goldmann-Sturm II, 76.

[2]) Goldmann-Sturm I, 75.

[3]) Sturm S. 104.

[4]) Trautmann, Cüvilliés (Monatsschr. des hist. Ver. v. Oberb. Jahrg. IV) S. 96.

[5]) Sturm S. 110.

[6]) Goldmann-Sturm I, 7.

[7]) Ebenda.

[8]) Sturm S. 13—25; Goldmann-Sturm S. 79; Schübler, Perspectiva, pes picturae, das ist kurtze und leichte Verfaßung der Practicabelsten Regul zur Perspectivischen Zeichnungs-Kunst . . . inventirt,

eine Konkurrenz ausgeschrieben, um eine französische Säulenordnung zu erfinden. Blondel berichtet hierüber folgendes: „Ohnegeachtet man sich des Königlichen Nahmens dazu bedienet hat, die geschicktesten Leute unserer Zeit anzulocken, daß sie sich bearbeiten möchten, eine sechste Säulenordnung zu erfinden, die man die Französische nennen könnte; und ob man schon denjenigen vortreffliche und kostbare Belohnüngen gesetzet, die einige probe hervorbringen würden, so da verdiente dergleichen ruhmwürdigen Nahmen zu führen, weis ich doch nicht, wie das Unglück gefüget, daß von einer Million (vielleicht noch etwas weniger) ganz verschiedener Zeichnungen, die deswegen von allen Orten sowohl in- als ausserhalb des Reiches eingelauffen, der meiste Theil mit abentheuerlichen und Gothischen Grillen oder abgeschmackten Vergleichungen angefüllet, die rückständigen aber, die am erträglichsten schienen, vor nichts anderes zu achten gewesen, als vor eine aus den übrigen componirte Ordnung, welche allein in sich begreiffet, was in den Antiquen-Ordnung bereits befindlich, und den vier, von Vitruvio beschriebenen, nicht völlig gemäß ist, . . .“[1])

Einen weiteren Beweis für den regen Wetteifer mit dem Auslande bietet die Kunstthätigkeit in den Städten wie Augsburg, München, Nürnberg. In Nürnberg wurde 1662 „von einigen Liebhabern auf ihre eigene Kosten“[2]) der Grund zu einer Privat-Akademie gelegt; Gelehrte, Kaufleute, Künstler und Kunstliebhaber bemühten sich mit den übrigen Freunden um die Wette, alles beizutragen, was den Fortgang und die Kunst-Akademie befördern könnte. Es wurde nach dem Leben und nach der Antike gezeichnet und seit der berühmte Joachim Sandrart Leiter der Anstalt wurde, erblühte sie von neuem. Wie sehr Sandrart das Studium der Natur liebte, kann man nur aus seinen Handzeichnungen ersehen; in seiner Biographie wird von ihm die Märe berichtet, er habe einen Hasen so schön gemalt, daß die Hunde auf diesen losgestürzt seien.[3]) Sandrart soll bei seinem römischen Aufenthalt Claude Gelée zu einem gründlichen Naturstudium aufgefordert haben. Seine hohe Verehrung für die Antike aber wird man am ehesten aus seiner „Teutschen Akademie“ erkennen. Bei seiner Anwesenheit in Augsburg wirkte Sandrart sicherlich auch fördernd auf das dortige Kunstleben, das sich in jenen Jahren sehr lebhaft entfaltete. Da man damals noch keine Akademie[4]) besaß, kamen die Künstler aus freiem Antriebe zusammen und zeichneten mit einander wetteifernd nach dem Leben und der Antike. Der „Gips-Mayr“ und nach ihm Christoph Toricella sorgten in ihrem „Verlage von Gipsbildern“ für schöne Abgüsse. Eine Reihe trefflicher Augsburger Künstler ließe sich aus jener Zeit aufzählen. Auch München, das durch den Einfluß der Kurfürstin Adelaide von Savoyen von italienischen Künstlern förmlich überschwemmt wurde, hat eine Reihe tüchtiger, heimischer Künstler aufzuweisen, die mit den Italienern in mancher Hinsicht wohl wetteifern konnten.

So herrschte am Ende des 17. Jahrhundert in Süddeutschland ein reges künstlerisches Leben, das geeignet war, die heimische Kunst auf eine solche Stufe des Könnens zu bringen, daß sie in jener neuerungssüchtigen Uebergangszeit die zahlreichen fremden Kunstanschauungen nicht einfach nachahmte, sondern dieselben ihrem Wesen nach aufgriff, frei verarbeitete und als eigenste Produkte wiedergab.

---

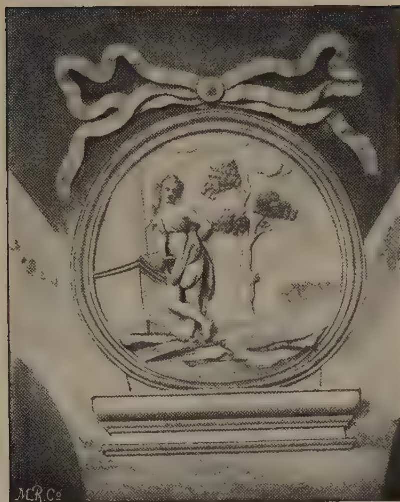
gezeichnet und herausgegeben von Johann Jacob Schübler. Nürnberg, In Verlag Johann Christoph Weigels 1719 fol. I, 33.

[1]) Uebersetzt von Sturm. S. 25.

[2]) Geschichte der Nürnberger Maler-Akademie zum Gedächtnis ihrer hundertjährigen Dauer entworfen (Altdorf 1762) S. 5 f.

[3]) Sandrart, Teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste, Frankfurt und Nürnberg 1675 fol. Biographie S. 13, 19.

[4]) Oeffentlicher Vortrag die Geschichte der hiesigen Kunstakademie, und die Angelegenheiten des Kunstwesens überhaupt betreffend . . . den 27. Martii 1786 . . . Verfertiget und abgelesen von Emanuel Biermann. Augspurg in Commission der Klett- und Fränkischen Buchhandlung zu haben. 4⁰. S. 4.



2. Ottobeuren, Kreuzgang der Gaststube.

I. Abschnitt.

J. B. Zimmermans Leben.

A. Bis zu seiner Thätigkeit am bayerischen Hofe, 1680—1720.

Johann Baptist Zimmerman[1]) wurde am 3. Januar 1680 als erstgeborener Sohn des Elias Zimmerman und seiner Frau Justina aus Gaispoint in der Pfarrkirche zu Wessobrunn getauft. Als der Pfarrer den Eintrag in das Taufbuch machte, korrigierte er noch hinter den Namen der Eltern das Wörtchen „inquil“ hinein und bezeichnet sie damit als inquilini d. h. Insassen.[2]) Die Eltern Zimmermans hatten demnach kein eigenes Haus, sondern waren nur in Miete und gehörten jedenfalls dem ärmeren Teile der Bewohner von Wessobrunn an. Viel Geld hatten die Wessobrunner so wie so nicht. Es waren Leute, die jahraus jahrein im Frühjahr hinauszogen in alle Welt und ihr Brot als Maurer und Stuccateure zu verdienen suchten. Im Herbste kehrten sie dann mit dem ersparten Verdienste wieder heim, um davon den Winter über die Familie zu erhalten und die Schulden, welche diese vielleicht während der Abwesenheit des Ernährers machen mußte, zu bezahlen; außerdem war ja der Verdienst der Maurer und Stuccateure in jener Zeit kein besonders großer. In der Heimat hatten manche der Wessobrunner ein Häuschen mit einem kleinen Garten und im besten Falle noch einige Tagwerk Wiesen, auf denen ein paar Kühe weideten.[3])

In solchen Verhältnissen wuchs Zimmerman auf. Sein Vater war als Wessobrunner wahrscheinlich wie die meisten andern, Maurer oder Stuccateur, wenn wir auch keine sichere Nachricht darüber besitzen. Die Familie war ziemlich groß, da sie außer unserm Johann noch aus zwei Knaben, Georg[4]) und Dominikus,[5])

---

[1]) Der Name Zimmerman wurde in der bisherigen Literatur stets mit zwei „n“ geschrieben, während der Künstler sich stets mit einem „n“ unterschreibt.

[2]) Taufbuch im Pfarrarchiv Wessobrunn.

[3]) Joseph Hazzi, Statistische Aufschlüsse über das Herzogtum Baiern II, S. 211; Hager, Die Bauthätigkeit im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren. Oberbayerisches Archiv 48. Band, München 1893—94, S. 466.

[4]) getauft am 10. April 1693.

[5]) get. am 31. Juni 1685; Taufpate war Thomas Zöpf, der auch Pate unseres Zimmerman ist.

dem später berühmten Baumeister und Stuccateur, und aus drei Mädchen, Maria,[1]) Severina[2]) und Katharina[3]) bestand. Es mag einem Stuccateur hart genug angekommen sein, für so viele Köpfe zu sorgen. Für unsern Johann waren diese Jugendjahre von der größten Bedeutung. Viele Eindrücke nahm er damals in sich auf, die in seinem späteren künstlerischen Schaffen anhaltend nachwirkten. Er genoß als frischer Knabe all die Freuden des lustigen Landlebens, das für die Kinder so viele Gelegenheit zu Spiel und Scherz bietet. Aber oft wird er von der Mutter vom fröhlichem Spiele zu den kleinen Arbeiten weggerufen worden sein, zu denen man die Knaben im Haushalte verwenden kann. Als Aeltester wird er auf die kleineren Geschwister haben acht geben müssen; und später sehen wir ihn als Künstler die Eindrücke jener Zeit im drolligen Spiele der niedlichen Putti häufig verwerten. Die Kühe zu hüten, Reisig und Tannenzapfen als Brennmaterial zu sammeln und andere kleine Beschäftigungen wird ihm die Mutter oft genug aufgetragen haben. So nebensächlich dies auch scheinen mag, für einen Künstler sind derartige Jugendverhältnisse von der größten Wichtigkeit, zumal ein künstlerisch beanlagtes Gemüt schon in frühen Jahren ganz anders empfindet und auch beobachtet, wie die Alltagsmenschen. Auf der Flur und im Walde konnte der kleine Zimmerman die Tiere belauschen, die er später so gerne und mit großer Meisterschaft verwertet: das scheue Reh, die furchtsamen Hasen, den wilden Habicht, den stolzen Reiher, den hämmernden Specht, den Wiedehopf, kurz all die Tiere, denen wir bei seinen Werken häufig begegnen.

Im kalten Winter dann, wenn draußen in der Natur alles ruhig war, da saßen die aus der weiten Ferne zurückgekehrten Stuccateure am warmen Ofen und erzählten ihren Angehörigen von ihren Erlebnissen. Wie mochten da die kleinen Brüder Johann und Dominikus mit glänzenden Augen gelauscht haben, wenn von den Werken großer Künstler erzählt wurde, unter denen der Vater oder sonst einer von den Freunden und Verwandten gearbeitet; wenn geschildert wurde, wie sehr die Fürsten, Bischöfe und Prälaten die Künstler ehrten! Da mochte wohl im Innern der Brüder der Wunsch auftauchen, auch einmal solche Künstler zu werden.

An Anregungen fehlte es nicht. Die heimkehrenden Stuccateure brachten das Neueste an Kupferstichen von Augsburg, Nürnberg, oder von noch weiter mit heim und für sie, die mitten im Kunstleben jener Zeit, wenn auch meist nur als Kunsthandwerker standen, gab es Stoff genug, über die auftauchenden neuen Moden in der Kunst zu disputieren und die Ansichten gegenseitig auszutauschen. Außerdem übten sich jedenfalls die strebsameren unter ihnen auch zu Hause im Zeichnen oder machten sonst kleinere künstliche Sachen;[4]) denn jeder, der künstlerischen Trieb in sich fühlt, muß diesem überall und zu jeder Zeit, wo er kann, irgend welchen Ausdruck verleihen.

Als Zimmerman das gehörige Alter erreicht hatte, kam er wahrscheinlich zu seinem Vater oder zu einem Verwandten als Stuccateur in die Lehre. Denn in jener Zeit erbte sich die Beschäftigung des Vaters meist durch Generationen fort. Nun galt es, die richtige Mischung des Stuckes zu lernen, acht zu haben, wie das Ornament vorgezeichnet, wie der Stuck in verschiedenen Lagen angeworfen wurde, aufzupassen, in welchem Stadium des „Anziehens" und Trocknens das Schneiden und Modellieren beginnen mußte, obacht zu geben, wie der Draht eingesteckt, oder wie ein Kern unter besonders herausstehende Teile gebaut wurde u. s. w. All die Vorteile des Stuckierens, deren es nicht wenige gab, mußte er sich jetzt aneignen. Auch im Zeichnen wird er sich geübt haben, damit er einmal das Laubwerk und die anderen Verzierungen am Plafond

[1]) get. am 17. Sept. 1682.

[2]) get. am 3. Okt. 1687.

[3]) get. am 22. Nov. 1694.

[4]) Sie machten auch dauerhaftes Laubwerk aus Pappendeckel. Hazzi II, 212, vgl. Hager S. 463 Anm. 2. Es dürfte dies wohl von jeher eine ihrer Arbeiten während des Winters gewesen sein und nicht erst in Uebung gekommen sein, als sie am Ende des 18. Jahrh. durch die Kunst des Stuckierens nicht mehr Geld genug verdienten.



3. J. B. Zimmerman. St. Georg. Handzeichnung, 1720.

mit freier Hand vorzeichnen könne. Als aufgeweckter Junge wird er auch nicht lange gebraucht haben, um die eigenartige Behandlung des Laubwerkes, welches die Wessobrunner damals auszeichnete, zu erlernen — aber zu dem Künstler, der er später wurde, hätte er es in der Lehre der Wessobrunner „Stuckhatormeister" nicht gebracht.

Die Wessobrunner hatten ihre alte Tradition in der Stucktechnik und leisteten besonders im Ornamentschnitt sehr Gutes. Allein im Figürlichen waren sie meist schwach. Die eigentliche Kunst des Modellierens beginnt aber erst beim Figürlichen. In der Darstellung des menschlichen Körpers kann der Modelleur zeigen, wie hoch er über dem Handwerker steht; im einzelnen Virtuosen-Stückchen beim Herausarbeiten des Ornamentes kann ihm jedoch dieser zuweilen überlegen sein.

Bei welchem der damals in Wessobrunn ansässigen Stuccateure hätte Zimmerman die Behandlung des Figürlichen, in dem er so hervorragendes leistete, lernen können? Ich wüßte keinen; und außerdem setzt das Modellieren des menschlichen Körpers ein genaues Verständnis des Aktes und der plastischen Anatomie voraus,[1]) die er sich in Wessobrunn jedenfalls in dem erforderlichen Maße nicht aneignen konnte. Die Wessobrunner waren ja der Mehrzahl nach nur Kunsthandwerker. Allerdings war eine Ansiedlung solcher Leute geeignet, der heranwachsenden Jugend die Liebe zur Kunst einzupflanzen, und die Anregungen von seiten weitgereister Kunsthandwerker auf einen talentierten Knaben dürfen nicht unterschätzt werden. Daher kommt es, daß eine Reihe von Künstlern aus jenen Familien von Kunsthandwerkern herauswuchs. Der talentierte Jüngling arbeitete sich zum Künstler empor, der untalentierte lernte zwar auch das Geschäft des Vaters und wurde Stuckateur, allein er blieb Handwerker und trieb vielleicht noch ein anderes nicht künstlerisches Gewerbe als Maurer, Ziegelarbeiter, Schuster, Krämer und anderes dergleichen, um sich auf diese Weise leichter fortzubringen.[2])

Augsburg mit seinem regen Kunstleben wird der Ort gewesen sein, wo Zimmerman seine eigentliche künstlerische Ausbildung erhielt, nachdem er die technische Behandlung des Stucks bei seinen Landsleuten gelernt hatte; in jener Stadt fand er die nächste und günstigste Gelegenheit, um ernstere Studien zu betreiben, wie sie eben für jeden Künstler notwendig sind. Besonders die Leute des Rokoko bedurften einer Ausbildung, die darauf hinzielte, sie vom Modell unabhängig zu machen; denn nur auf solche Weise konnten sie mit der schon oft angestaunten Schnelligkeit und Sicherheit komponieren und große Flächen unverhältnismäßig rasch dekorieren. Die hiezu nötigen Vorkenntnisse aber konnte sich Zimmerman nur in einem Kunstcentrum aneignen. Es ist nun um so wahrscheinlicher, daß er nach Augsburg ging, als er dort so manchen Landsmann antraf und die Wessobrunner dort gut bekannt waren. Der bedeutende Wessobrunner Stuccateur Mathias Schmutzer,[3]) der außer an verschiedenen Kirchen auch für den bayerischen und badischen Hof gearbeitet hatte, ließ sich bereits 1664 in Augsburg häuslich nieder und blieb daselbst bis zu seinem Tode (1686). Sein Nachfolger in der Stuccateurkunst wurde Simon Stiller, ebenfalls aus Wessobrunn, der 24 Jahre bei Schmutzer als Palier thätig war.[4]) Da er schon 1691 starb, führte die Witwe mit ihrem Stiefsohne und einigen Gesellen das Geschäft fort. Noch ein weiterer Sohn des Simon Stiller Namens Johann machte sich 1698 in Augsburg ansässig. Ein anderer Stuccateur und Bildhauer Mathias Lotter von Sirchenried bei Mering hatte, nachdem er in Aichach bei einem Bildhauer in der Lehre war,[5]) „das Gibsen von denen Wessobrunner Maurern"[6]) erlernt und siedelte sich 1694 in Augsburg an.

---

[1]) Vgl. u. a. Goldmann-Sturm II, 108.

[2]) Hager S. 467 f.

[3]) Buff, Die Anfänge der Stuccaturkunst in Augsburg bis in das 18. Jahrhundert. Zeitschr. des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg XXIII. Jahrgang. Augsburg 1896, S. 13 ff.

[4]) Buff S. 15 ff.

[5]) Buff S. 19 ff.

[6]) Buff S. 19 Anm. 47.



4. J. B. Zimmerman. S. Kunigunde. Handzeichnung aus der späteren Zeit des Künstlers.

Das enge Verhältnis der Wessobrunner zu Augsburg schildert Adolf Buff sehr richtig, wenn er bemerkt, daß alle ihm vom Ende des 17. Jahrhunderts in Augsburg bekannten Stuccateure, von dem Italiener G. N. Perti abgesehen, entweder selbst Wessobrunner waren oder doch in deutlich erkennbarer Beziehung zu diesen standen.[1]) Von Wessobrunn nach Augsburg war nicht weit und zudem wurde der Verkehr durch die große Straße, die von Innsbruck über Wessobrunn nach Augsburg führte, sehr erleichtert. Es besteht demnach die größte Wahrscheinlichkeit, daß Zimmerman in Augsburg seine eigentlich künstlerische Ausbildung erhielt. Eine sichere Nachricht aus Archivalien konnte ich bis jetzt nicht finden.

Zimmerman war bei dem Tode seines Vaters Elias ca. 16 Jahre alt. Seine Mutter heiratete bald wieder und zwar den Stuccateur Christoph Scheffler.[2]) Es scheint dies ein ganz geschickter Mann gewesen zu sein. Aber sein Stiefsohn übertraf ihn weit. Besonders im Figürlichen war er seinem Stiefvater überlegen, da ja die Darstellung der menschlichen Gestalt die schwache Seite der damaligen alten Wessobrunner, zu denen Scheffler gehörte, überhaupt war. Man kann deshalb wohl nicht annehmen, daß Scheffler auf die künstlerische Entwicklung Zimmermans einen besonderen Einfluß ausübte, wenn auch der letztere vielleicht noch einige Zeit, bevor er nach Augsburg ging, unter ihm stuckierte.

Zimmerman war entschieden ein talentierter Mensch, da er sich nicht bloß zum Stuccateur, sondern auch zum Maler ausbildete. Mit 24 Jahren tritt er uns schon als selbständiger Künstler im Stuckieren und Malen entgegen.[3]) Wenn er sich aber auch in der Folge als ganz geschickter Freskomaler zeigte, so braucht man deshalb durchaus nicht eine eigene Lehrzeit bei einem Maler anzunehmen. Als Stuccateur oder besser gesagt als Bildhauer, der in Stuck arbeitete, mußte er ein vollständig sicherer Zeichner sein.[4]) Durch das beständige Zuschauen bei den Freskomalern, mit denen er Jahre hindurch gemeinsam in Klöstern arbeitete, und durch eigene Uebung konnte er sich leicht die Behandlung der Farben und die technischen Vorteile des Freskomalens aneignen. Auf seine Malkunst scheint er stolz gewesen zu sein, da er in seiner Eingabe ums Bürgerrecht von Freising unter Beilage einiger Risse betont, daß er sich in dieser Kunst „so gut als Einer versiert gemacht“.[5]) Leider sind die erwähnten Risse nicht mehr erhalten.

Im Jahre 1706 finden wir den damals 26jährigen Stuccateur und Maler bereits verheiratet und in Miesbach ansässig. Seine Frau hieß Elisabeth und war eine geborene Ostermayr. Am 6. Oktober 1707 wurde sein erstes Kind auf den Namen Johann Joseph in Miesbach getauft.[6]) Diese Namen erhielt er jedenfalls zu Ehren des Obereigentümers und Gerichtsherrn von Miesbach des Grafen Johann Joseph Max Veit von Maxlrain, der auf der nahen Wallenburg seinen Sitz hatte. Die gräfliche Familie scheint unserm jungen Künstler sehr geneigt gewesen zu sein, da die Gräfin Franciska von Maxlrain bei zwei Mädchen Zimmermans die Taufpathenstelle übernahm.[7]) Im ganzen wurden Zimmerman in Miesbach fünf Kinder geboren Johann Joseph,[8]) Franz Michael,[9]) Maria Franciska Elisabetha,[10]) Regina Brigitta[11]) und Maria Christina Rosina.[12])

[1]) Buff S. 21.

[2]) Nach dem Taufbuch in Wessobrunn wurde bereits 1697 dem Christoph Scheffler und seiner Frau Justina ein Kind auf den Namen Anna Maria getauft.

[3]) Eingabe ums Bürgerrecht von Freising vom 14. März 1710. Kr.-A. München.

[4]) F. X. Feichtmayr, kurfürstl. bayer. Hofstuccateur, bemerkt in seiner Eingabe um den Gehalt des verstorbenen Grottenmachers Joseph Troll, ein Stuccateur müsse „vorzüglichst ein guter Zeichner“ sein. Kr.-A. München.

[5]) Eingabe ums Bürgerrecht von Freising vom 19. Juli 1715. Kr.-A. München.

[6]) Taufbuch im Pfarrarchiv Miesbach ad a. 1707.

[7]) Ebenda ad 23. Aug. 1711 u. 17. Okt. 1713.

[8]) get. am 6. Okt. 1707.

[9]) get. am 23. Sept. 1709.

[10]) get. am 23. Aug. 1711.

[11]) get. am 17. Okt. 1713.

[12]) get. am 11. März 1715.

Wenn sich nun auch Zimmerman der Gunst des Grafen erfreut zu haben scheint, so gefiel es ihm dennoch auf die Dauer in Miesbach nicht. Es trieb ihn fort. Mit 30 Jahren suchte er um das Bürgerrecht in Freising nach und richtete unter dem 14. März 1710 eine diesbezügliche Eingabe an den Bischof von Freising, Johann Franziskus Egker Freiherr von Käpfing und Lichteneck.[1]) Es war dies ein sehr kunstliebender Herr und Meichelbeck berichtet von ihm, man habe in seiner ersten Jugend annehmen können, „daß er eine Lust zu der Mahler-Kunst hätte, massen er selbst den Penssel offt angesetzet";[2]) diese Freude an der Kunst zeichnete den thätigen Bischof sein ganzes Leben hindurch aus. Vielleicht hoffte nun Zimmerman am bischöflichen Hofe in Freising größere und künstlerisch bedeutendere Aufträge zu bekommen, als er bisher hatte; er war ja in Freising nicht unbekannt, da er im Jahre 1704 für den dortigen Domprobst einige Stücke malte[3]) und da außerdem der Domdechant Heinrich Franz ein Oheim des Grafen von Maxlrain war.[4]) Von seinem bisherigen Gönner Johann Joseph konnte Zimmerman keine bedeutenderen Aufträge erwarten, da sich derselbe infolge seiner Bergwerks-Spekulationen und durch seine alchymistischen Versuche tief in Schulden stürzte.[5])

Die Eingabe Zimmermans wurde vom Bischofe an den Bürgermeister und an den Rat von Freising, der ganz vom Bischofe abhängig gewesen zu sein scheint, hinübergegeben und die Aufnahme Zimmermans als Bürger angeordnet. Allein der neue Bürger hatte so viel Arbeit, daß er nach Freising noch nicht übersiedeln konnte. Fünf Jahre später gab er von neuem um das Bürgerrecht ein und entschuldigte sich, indem er schrieb, daß der Graf von Maxlrain ihn nicht aus der Arbeit entlassen habe und daß er alles für ihn habe verfertigen müssen.[6]) Die Eingabe ist vom 19. Juli 1715 datiert. Am 15. Oktober erschien seine Frau mit ihren vier kleinen Kindern, von denen das jüngste Maria Christina 1/2 Jahr alt war, vor dem Magistrate und gab persönlich die Auskünfte, die man von Zimmerman bezüglich seiner Familienverhältnisse verlangte. Aus ihren Auskünften erfahren wir, daß sie zusammen damals 700 fl. Vermögen hatten.[7]) Zimmerman wurde als Bürger aufgenommen und sollte 16 fl. 30 kr. Bürgerrecht-Taxe und 1 fl. 30 kr. zur Feuerspritze zahlen; außerdem mußte er sich zur Frequentierung der Schießstätte ein sauberes Ober- und Untergewehr verschaffen.[8]) Die Bürgerrecht-Taxe wurde auf Anordnung des Bischofs auf 12 fl. herabgesetzt.[9]) Seit dem Herbste 1715 scheint also Zimmerman mit seiner Familie in Freising ansässig gewesen zu sein.

Der Meister stand damals im 35. Lebensjahre und konnte schon auf eine reiche Thätigkeit zurückblicken; da und dorthin im Lande war er mit seiner Gesellentruppe gezogen und hatte mit kunstreicher Hand die Kirchen und Klöster geschmückt. Sein Name war den kunstliebenden Prälaten und Aebten wohlbekannt, und da ein stetiger reger Verkehr zwischen den einzelnen Klöstern herrschte, wurde er und seine Arbeiten immer mehr gesucht. Beschäftigung gab es genug, da in den Klöstern damals eine rege Bauthätigkeit herrschte. Das eine Kloster wetteiferte mit dem andern und besonders seit sich im Jahre 1684 die bayerische Benediktinerkongregation gebildet hatte, war man in erster Linie von seite der Benediktiner nicht bloß bestrebt, das klösterliche und wissenschaftliche Leben zu fördern, sondern man war auch eifrig bemüht, die Kunst zur Verherrlichung Gottes heranzuziehen, und das Haus des Herrn so prächtig als nur möglich aus-

[1]) Kr.-A. München.

[2]) Kurtze Freysingische Chronica oder Historia von P. Carolo Meichelbeck Freising, druckts und verlegts Carl Immel 1724. 4°.

[3]) Eingabe vom 14. März 1710. Kr.-A. München.

[4]) Heimbucher, Geschichte Miesbachs. Miesbach. 1883. 8°. S. 73.

[5]) Ebenda.

[6]) Eingabe ums Bürgerrecht von Freising vom 19. Juli 1715. Kr.-A. München.

[7]) Schreiben des Magistrats Freising vom 15. Okt. 1715. Kr.-A. München.

[8]) Ebenda.

[9]) Erlaß an den Magistrat Freising vom 25. Okt. 1715. Kr.-A. München.

zuzieren. Es sollte ja ein Abbild des himmlischen Jerusalem werden; ein Raum, voll der Pracht und des Glanzes, der würdig wäre, als Wohnung des Allerhöchsten zu dienen. Aber auch die Klostergebäude suchten die Aebte aufs prächtigste auszustatten; die Klosterräume sollten teils Zeugnis geben von der Größe und Macht des Klosters, teils sollten sie den Aufenthalt im Kloster möglichst angenehm machen. Die Patres und Fratres sollten ihre stille Zelle, die Bibliothek, den Kapitelsaal, das Refektorium und selbst die breiten Gänge, auf denen sie sich bei trübem Wetter ergingen, lieb gewinnen; sie hatten ja allem entsagt, um ihr ganzes Leben in der Zurückgezogenheit des Klosters zuzubringen und da war es sehr weise, wenn sie darauf bedacht waren, ihre stetige Wohnstätte durch die Hand des Künstlers ausschmücken zu lassen. Die Klosterherren liebten die Kunst, da sie durch diese nach ernster Betrachtung und ermüdendem Studium Erholung und geistige Anregung fanden; sie trachten danach, die neuesten Erscheinungen auf dem Kunstmarkte an Fachliteratur und Kupferstichwerken in der Bibliothek, die den Stolz eines jeden Klosters bildete, möglichst bald zu besitzen und die weitreichenden Verbindungen der Klöster ermöglichten eine sehr rasche Anschaffung. Unter den Patres war nicht selten ein geschickter Baumeister und die hochgebildeten Aebte waren für das Neue in der Kunst sehr empfänglich und liebten es, nach der neuesten Art ihre Bauten zu zieren, da die Pracht der unter ihrer Regierung geschaffenen Werke ihren Ruhm der Nachwelt verkündete. Reiche Besitzungen gewährten ihnen hinlängliche Mittel, um ihre Baulust zu befriedigen. Es stand damals das Klosterleben in hoher Blüte. Wissenschaft, Musik und Kunst wurden von den Klosterherren selbst eifrig gepflegt und nach allen Seiten hin mit den reichen Mitteln, die ihnen zu Gebote standen, aufs eifrigste gefördert. Der Einfluß der Klosterbauherren auf die Einführung des Rokoko in Süddeutschland war sehr groß, da sie mit dem Kunstleben der damaligen Zeit an den verschiedenen Klöstern und am Hofe aufs engste in Fühlung standen.

Zimmerman hatte für die Klöster beständig Arbeit. Zwischen seinem 24. und 30. Lebensjahre stuckierte er das Refertorium in Tegernsee, die Klosterkirche in Ottobeuern und die Refertorien in Weyarn und Beyharting.[1]) Von all diesen Arbeiten ist durch die Ungunst der Verhältnisse leider nichts mehr vorhanden. Die erste große Arbeit, die wir von ihm besitzen, ist die herrliche Kirche in Edelstetten,[2]) die er vom Jahre 1710 an stuckierte. Diese Kirche ist für die Beurteilung des damals 30jährigen Stuccateurmeisters um so wichtiger, als man auf die Ausschmückung derselben die größte Mühe verwendete und das Geld nicht sparte. Edelstetten war ein adeliges Damenstift. Die Fräulein waren durch kein Gelübde gebunden. Sie beteten ihre Tagzeiten und lebten gemeinschaftlich nach bestimmten Statuten. Es war ihnen freigestellt, wieder auszutreten und zu heiraten, was auch oft geschah. Dadurch kam Edelstetten in Beziehung mit dem ganzen bayerischen Adel, und die adeligen Damen werden auch später in der Welt draußen die stillen Klosterräume nie vergessen haben, wo sie früher geweilt. Die Bischöfe von Augsburg hatten an der Blüte Edelstettens das regste Interesse. Einer von ihnen, Johann Christoph, der am 1. April 1690 starb, soll noch auf dem Sterbebette geäußert haben, daß „eines aus jenen Dingen, so ihn trösten, das wohleingerichtete und in bester Ordnung blühende hochadelige Stift Edelstetten sei, welches, solange es in hohem Flore erhalten werde, dem ganzen Lande und besonders dem weltberühmten schwäbischen Adel zum höchsten Lob und Nutzen gereichen werde.“[3]) Man war sich bei Erbauung der Kirche wohlbewußt, daß man auch einen Bau herstellen müsse, der dem adeligen Stand der Stiftsdamen nach außen wie besonders auch durch

---

[1]) Eingabe ums Bürgerrecht vom 14. März 1710. Kr.-A. München.

[2]) Ebenda.

[3]) Vgl. die im Pfarrarchive Edelstetten befindliche handschriftliche „Geschichte des Frey-Reichsweltlich-Hochadelichen Damenstiftes von Edelstetten von Pater Grimo Korman Prämonstratenser Chorherrn und derzeit Prior des freyen Reichs Gottes Hauses Ursberg; aus den Urkunden bemelten Stiftes und verschiedenen Geschichtsschreibern gemacht im Jahre 1805.“ I. Cap. XVI (leider nicht paginiert).



5. Schliersee. Pfarrkirche, 1714.

seine prächtige Innendekoration repräsentiere. Es war demnach für unsern Zimmerman eine Ehre, daß er als Stuccateur herangezogen wurde. Den Plan zur Kirche verfertigte Pater Christoph Vogt, Konventual von Ottobeuern. Die Bauleitung hatte der Maurermeister Simpert Cramer von Edelstetten.[1]) Die Innendekorateure waren Johann Arbogast Thalheimer als Freskomaler und unser Zimmerman als Stuccateur. Im Jahre 1709 wurde durch den Prälaten Joseph von Ursberg der Grundstein gelegt und 1710 bereits mit der Innendekoration begonnen. 1712 war die Kirche fertig.

Es ist ein sehr geräumiger und auf ganz helle Lichtwirkung berechneter einschiffiger Bau mit eingezogenem Chor, der rund abschließt. Auf der Westseite befindet sich eine Doppelempore. Die Dekoration der Kirche ist auffallend reich und der Grund ganz weiß gedacht, so daß die zahlreichen Fresken lebhaft abstechen.

Kaum war die Kirche in Edelstetten fertig, so erhielt Zimmerman Arbeit in dem Kloster Ottobeuren. Dort herrschte die regste Bauthätigkeit, da an der Spitze des Klosters ein äußerst unternehmender Mann stand: Abt Rupert, der zu den bedeutendsten Vorstehern des Klosters Ottobeuren überhaupt gehört. Er hatte einen ausnehmend weiten Blick, große organisatorische Fähigkeit, eine seltene Thatkraft und einen eisernen Fleiß. Für all diese guten Eigenschaften findet man die Belege in seinem Tagebuch (Diarium Ruperti),[2]) wo er in 12 geschriebenen Folianten über seine ganze Thätigkeit genaue Rechenschaft gibt. Dieser Mann ging daran, die neuen Klostergebäude in großartigem Maßstabe aufzuführen. Er ließ sich von fünf Baumeistern Pläne ausarbeiten und vorlegen. Thumb, Behr, Herkommer, Fr. Dominikus, ein Karmelit, und P. Christoph Vogt, der Erbauer der Kirche in Edelstetten, waren die Konkurrenten.[3]) Der Plan des P. Christoph wurde mit einigen Abänderungen von dem Abte ausgewählt. Im Jahre 1711 wurde der Grundstein gelegt und mit großer Energie rasch gebaut. 1713 konnte an einem großen Teil der Gebäude bereits mit der Innendekoration begonnen werden. Der Abt war stets bestrebt, für seinen Bau die besten Kräfte, die er bekommen konnte, zu gewinnen. Der Architekt P. Christoph wird ihn nun jedenfalls auf Zimmerman aufmerksam gemacht haben, da ja dieser in Edelstetten, der Schöpfung des P. Christoph, die Stuckdekorationen kurz vorher gefertigt hatte. Er war also in Edelstetten mit der Arbeit unseres Meisters jedenfalls zufrieden.

Zimmerman erhielt nun in Ottobeuren zunächst den Auftrag, die Michaelskapelle zu stuckieren, für die er 150 fl. erhielt;[4]) sodann mußte er das Krankenzimmer um 20 fl. und den ganzen Kreuzgang für 350 fl. mit Stuck ausschmücken. Neben ihm arbeitete sein Stiefvater Christoph Scheffler mit drei Gesellen. Zimmerman und Scheffler hatten Offiziantentisch, die Gesellen Handwerkertisch ohne Nachtherberge.[5]) Neben unserem bayerischen Meister arbeiteten als selbständige Meister die Ausländer Antonio Garovo von Mailand und Carloni von Linz.[6]) Es ist nun klar, daß sich bei diesem Nebeneinanderarbeiten zweier Künstlertruppen ein sehr reger Wetteifer entspann, da es ja doch darauf ankam, den Abt zu befriedigen, um dadurch bei dem großen Klosterneubau auf Jahre hinaus Arbeit zu bekommen. Die Welschen konnten jedoch auf die Dauer mit Zimmerman nicht konkurrieren; er hatte vor ihnen etwas voraus, das ihn sein ganzes Leben hindurch auszeichnete, die Freude am Figürlichen und die virtuose Gestaltung desselben. Ueberall, wo er konnte, brachte er seine reizenden Engelsköpfchen und niedlichen Putti an. So ließ er sich die Mühe nicht verdrießen, im Kreuzgang an den 74 Gewölbescheiteln des Kreuzgewölbes stuckierte

[1]) Ebenda I. Cap. XVII u. II. Hauptstück Cap. I.

[2]) Klosterarchiv Ottobeuren.

[3]) P. Magnus Bernhard, Beschreibung des Klosters und der Kirche in Ottobeuren. Ottobeuren 1880. (2. Aufl. 1883.) 8°. S. 29.

[4]) Ebenda S. 30.

[5]) Ebenda.

[6]) Ebenda.

Schlußsteine anzubringen, auf die er je einen Putto modellierte. Welch große Fertigkeit gehört dazu, eine so große Anzahl von Kinderkörpern in so kurzer Zeit zu verfertigen; welche Phantasie, einen Kinderkörper im Basrelief auf einer begrenzten Fläche in durchweg verschiedenen Stellungen so oft zu variieren.

Seine rege Thätigkeit in Ottobeuren mußte Zimmerman auf einige Zeit unterbrechen, um in das Gebiet seines Gönners, des Grafen Johann Joseph von Maxlrain zu eilen, und die neuerbaute Kirche von Schliersee mit Fresken und Stuckdekoration auszustatten.[1]) Der Graf von Maxlrain als Grund- und Gerichtsherr legte am 4. Juli 1712 den Grundstein. Die Arbeit ging rasch voran und am 19. Oktober 1714 war die Kirche mit Ausnahme des Pflasters bereits fertig. Die vorhandenen Geldmittel zur Herstellung des Baues waren nicht bedeutend. Der Graf besaß selbst nicht sehr viel, so daß die Kosten der Ausstattung der Kirche aus anderweitigen freiwilligen Beiträgen bestritten wurden. Die ganze Anlage zur Dekoration ist demgemäß auch sehr einfach, aber geschmackvoll. Ein Vergleich mit der einige Jahre vorher stuckierten Kirche in Edelstetten zeigt aufs deutlichste, wie sehr die Ausgestaltung der Kirchen-Dekoration von den Geldmitteln abhängig ist. In dem adeligen Damenstifte eine fast überladene Anwendung des Stuckes, bei dem Kirchlein in Schliersee die größte Einfachheit. Aber auch hier zeigte Zimmerman seine Vorliebe fürs Figürliche, indem er am Gewölbe des Chores zur Flankierung der beiden ovalen Freskofelder auf jeder Seite je zwei schwebende Putti modellierte, die Guirlanden in den Händen halten. Die Kirche in Schliersee ist zur Beurteilung Zimmermans auch insofern wichtig, als wir annehmen dürfen, daß wir hier durchaus eigene Arbeit des Meisters vor uns haben. Denn mit der Dekoration einer kleinen Kirche wie Schliersee wird er in kurzer Zeit allein fertig geworden sein, zumal sein Schutzherr in jener Kirche, die seinem Stammsitze so nahe lag, eigenhändige Arbeit gewünscht haben wird. Außerdem wird der Meister getrachtet haben, seinen Nachbarn in Miesbach sich im besten Lichte zu zeigen, und ebenso wird er auf den Bischof von Freising Rücksicht genommen haben, da er ja wußte, daß dieser kunstsinnige Herr, bei dem er schon 1710 um das Bürgerrecht eingegeben hatte, die Kirche einweihen würde. Zimmerman fertigte auch den ersten Altar, der in die Kirche kam und der Jungfrau Maria geweiht war.[2]) Von dem schönen Schliersee begab sich Zimmerman wieder zu seinem Arbeitsgeber nach Ottobeuren.

Der dortige Abt war von den ersten Arbeiten Zimmermans so befriedigt, daß er am 15. Februar 1715 einen weiteren Kontrakt schloß, demzufolge der Meister mit 20 guten Gesellen innerhalb 36 Wochen die zwei oberen Etagen des Konventgebäudes stuckieren sollte.[3]) In der nächsten Zeit schmückte er das Archiv[4]) aus. Dieses befindet sich im Eckgebäude gegen Südosten; es ist von mittlerer Größe und mit einem Kreuzgewölbe versehen, das von sechs toskanischen Säulen getragen wird. Am 22. Januar 1717[5]) schloß Zimmerman einen anderen Kontrakt, durch den er sich verpflichtete, in dem neuerbauten Winkelstock innerhalb 32 Wochen mit 11 oder 12 Gesellen folgende Arbeit zu verrichten: Zuerst mußte er den Kapitelsaal mit seinen sechs Säulen für 210 fl., dann den Kreuzgang im neuen Stock „in conformitet des Erstern“ um 318 fl., des weiteren einen Teil der „Custerey“ um 100 fl. und schließlich 18 Zellen stuckieren, für welche er samt Anfertigung der Altärchen je 21 fl. erhielt. Im nämlichen Jahre machte er endlich noch die Stuckdekoration für zwei Zimmer in dem Vorbau gegen die Kirche für 100 fl. In diesem Jahre arbeitete neben Zimmerman der Stuccateur Andreas Maini aus Luccana, der das Noviziat für 50 fl. stuckierte.[6]) Ein

[1]) Die Daten über die Kirche in Schliersee sind einem im dortigen Pfarrarchiv aufbewahrten Manuskripte entnommen.

[2]) Der Altar läßt sich bei den Veränderungen, welche im Innern der Kirche vorgenommen wurden, nicht mehr sicher nachweisen.

[3]) P. Magnus Bernhard S. 91 Anm.

[4]) Ebenda S. 90.

[5]) Diarium Ruperti Tom. III, p. 30 ad Oeconomia.

[6]) P. Magnus Bernhard S. 91.

Vergleich der Arbeit des Welschen mit der unseres Zimmerman ist um so interessanter, als man daraus wahrnimmt, wie jeder von den beiden ganz seine eigenen Wege ging; und wie sie vollständig unabhängig von einander ihre Ornamente in den Stuck schnitten.

Die letzte und bedeutendste Arbeit für Ottobeuren war die Stuckierung des Bibliotheksaales. Auf ihn verwendete Abt Rupert besondere Sorgfalt. In seinem Tagebuche schreibt er „specialiter habe posteritati anmerkhen wollen, daß die bibliothek sehr vill mühe, arbeit und Köſten erfordert." [1]) Der Saal ist 100 Fuß lang, 40 Fuß breit und 26 Fuß hoch. 44 korinthische Säulen von Gipsmarmor tragen eine Gallerie, die rings um den Saal läuft. [2]) Die Fresken am Plafond sind von Elias Zobel aus Salzburg. Die gesamte reiche Stuckarbeit ist von Zimmerman, der hier seine Meisterschaft im Figürlichen durch Anbringung von acht lebensgroßen sitzenden allegorischen Figuren und verschiedenen Putti von neuem dokumentierte.

Ottobeuren muß infolge der vielfachen Thätigkeit unseres Zimmermans nach Edelstetten den Ausgangspunkt für eine kritische Beurteilung des Meisters bilden. Arbeit hatte er in Ottobeuren genug, aber trotzdem wird er nicht ganz befriedigt gewesen sein. Der kunstsinnige Abt war zwar bestrebt, die besten Kräfte zu bekommen, allein die meisten von den beschäftigten Malern ragen über die Mittelmäßigkeit nicht hinaus. Allerdings waren die Aufgaben, welche der hohe Herr selbst stellte, oft durchaus unkünstlerischer Natur. Die allegorisierende Richtung der damaligen Zeit verleitete ihn, dem Maler meist allegorische Aufträge zu geben, die durchaus nicht dazu angethan waren, einen Maler zu freudigem Schaffen zu begeistern. Arbogast Thalheimer, Johann Paul aus Irrsee, Elias Zobel aus Salzburg, P. Magnus Remy aus Irrsee und der ganz schwache Italiener Bellandeli, den der Abt auch bald entließ, [3]) waren die Maler, die zur Zeit Zimmermans in Ottobeuren arbeiteten. Auch unser Meister fertigte ein kleines Fresko, das die heilige Familie darstellt, um 20 fl. fürs Krankenzimmer; [4]) allein es macht, von der sehr geschickten Komposition abgesehen, keinen besonderen Eindruck; auch ein Schutzengelbild, das er in Oel für den Abt malte, ist nichts besonderes; Zimmerman zeigt dadurch, daß er damals ein viel besserer Stuccateur als Maler war. Von seiner künstlerischen Umgebung konnte er sehr wenig lernen und auch geistig vermochten sie ihm nichts zu bieten, so daß die für einen Künstler so notwendige geistige Anregung fehlte. Wie sehr wird es ihn da gefreut haben, als er einen Ruf an den kurbayerischen Hof erhielt, wo er sich in einen ganz anderen Kreis von Künstlern versetzt sah!



6. Ottobeuren, Bibliothek 1718.

[1]) Ebenda S. 93. Diarium Ruperti Tom. III, p. 89.

[2]) Die Maße sind aus P. Magnus Bernhard S. 91 entnommen.

[3]) P. Magnus Bernhard S. 110.

[4]) Ebenda S. 91. Weitere Rechnungsbelege im K. Kreisarchiv Neuburg.



7. München. St. Peter, 1756.

Johann Baptist Zimmerman

Maler und kurfürstl. bayer. Hofstuccateur.

I. Abschnitt.

J. B. Zimmermans Leben.

B. Die Zeit seiner Thätigkeit am bayerischen Hofe, 1720—1758.

Der Eintritt in das rege Kunstgetriebe am bayerischen Hofe bedeutete für den 40jährigen Stuccateurmeister, der draußen auf dem Lande bei seiner großen Thätigkeit sich bereits eine nicht zu unterschätzende Selbständigkeit erworben hatte, einen wichtigen Lebensabschnitt.

Wenn wir uns nun fragen, wie es denn plötzlich kam, daß Zimmerman an den Hof berufen wurde, so haben wir leider nur Vermutungen. Der Venetianer Amiconi, der seit 1717 ununterbrochen für den bayerischen Hof arbeitete,[1]) war vom Abte in Ottobeuren zur künstlerischen Ausschmückung des Klosters herangezogen worden und vollendete bereits am 30. Oktober 1719 sein erstes Plafondbild auf dem Vorplatze der Winterabtei in Ottobeuren.[2]) Bei der Besichtigung des Klosters mußten dem Künstler jedenfalls die erst vor kurzem fertig gewordenen Stuccaturen Zimmermans auffallen. Amiconi nun dürfte es gewesen sein, der Zimmerman den leitenden Persönlichkeiten in München empfohlen haben wird.

Mag dem nun sein, wie nur immer will, so viel ist sicher, daß Zimmerman am 4. August 1720 mit dem Hofbaumeister Effner einen Kontrakt abschloß, demzufolge er sich verpflichtete, „die bey dem churfürstlichen



8. Edelstetten, Augsburger (?) Arbeit, um 1685.

[1]) Kr.=A. München.

[2]) P. M. Bernhard l. c. S. 99.

Residenzgepeu Schleißheimb neu Angefangene hauptstiegen nach Weisung der ihme Vorgezaichneten riß und modell mit aller Stockhator-Arbeith auf das fleißigist auszuziehren".[1])

Damit war Zimmerman in das Kunstleben, wie es unter Max Emanuel sich entfaltete, hineingezogen und jetzt erst wurde ihm Gelegenheit geboten, bei den großartigen Hofbauten, mit denen die Aebte und Prälaten nicht konkurrieren konnten, sein ganzes eminentes Können in der Kunst des Stuckierens zu entfalten.

Max Emanuel war ein Mann, der, begeistert von der Pracht der französischen Paläste, die er während seines Exiles genau kennen gelernt hatte, leidenschaftlich danach strebte, in seinen Schlössern ähnlich Großartiges zu schaffen. Sein Geschmack war durch den regen Verkehr, den er mit den ersten französischen Künstlern unterhielt, aufs feinste gebildet. Robert de Cotte, Boffrand, Alexis Delamair, der Erbauer des berühmten Hotel Soubise, der Kupferstecher Jean Audran, der Hofgoldschmied Thomas Germain, waren einige der bedeutendsten Künstler, die sich der Gunst des kunstsinnigen Wittelsbachers zu erfreuen hatten, und die durch ihre geistigen Anregungen mächtigen Einfluß auf ihn ausübten.[2])

Voll von Erinnerungen an das rege Künstlerleben der französischen Hauptstadt kehrte Max Emanuel heim. Er hatte schon frühe dafür gesorgt, daß einigen seiner Landeskinder Gelegenheit geboten ward, an der glänzenden Kunst Frankreichs zu lernen. Sein Lieblingsarchitekt Effner hatte lange Zeit in Paris studiert und wurde am 9. Mai 1715 zum Hofbaumeister ernannt.[3]) Auch andere Künstler wurden auf seine Kosten nach Paris gesandt, um an der Hochschule der modernen Kunst sich zu bilden.[4])

Aber der prachtliebende Fürst fand bei seiner Zurückkunft auch seine bayerischen Künstler sehr tüchtig in jeglicher Art von Kunst. München und Augsburg hatten wohlklingende Künstlernamen aufzuweisen. Die einheimische Schulung, sowie diejenige, welche die bayerischen Künstler durch die sehr zahlreichen, in ihrer Technik vortrefflichen Italiener erhielten, verband sich mit der den Bayern eigenen Gemütstiefe, um sehr tüchtige Leute zu zeitigen, welche den Anregungen aus Frankreich nicht urteilslos preisgegeben waren, sondern dieselben frei verarbeiteten und aus ihrem Eigenen nicht weniges hinzufügten.

Von den Italienern, die am Ende des 17. Jahrhunderts München und die umliegenden Gebiete förmlich überschwemmt hatten, lebte in München noch der bedeutendste, der greise Zuccali, der trotz seines hohen Alters eine lebhafte Thätigkeit entwickelte. Sein Plan für das Schloß Schleißheim wurde dem des Franzosen Robert de Cotte vorgezogen und Max Emanuel wußte die Vorschläge des alten italienischen Meisters wohl zu schätzen. Zuccali hatte (1684), wie auch viele andere Künstler, eine Reise nach Frankreich gemacht.[5]) Allein seit dieser Zeit hatte sich vieles in der Geschmacksrichtung verändert und darum wird es der Italiener gar nicht ungern gesehen haben, daß ihm der Fürst in der Person Effners einen Mann an die Seite gab, der in Bezug auf das Modernste vollständig auf dem Laufenden war. Denn die Künstler jener Zeit machten stets die Wandlungen der Mode in der Dekoration mit und, wenn sie es selbst nicht gerne gethan hätten, würde der Wunsch des höchsten Bestellers, der in Bezug auf die neuen Erscheinungen durch seinen Vertreter in Paris stets unterrichtet war, sie dazu genötigt haben.

Mit welchen Gefühlen mochte Zimmerman seine Arbeit an dem Schlosse Schleißheim begonnen haben! Jetzt arbeitete er unter der Leitung und an der Seite von Männern, deren Ruhm weit über die Landesgrenze hinaus gedrungen war. Wie oft wird er draußen im Ottobeurer Klosterbräustübel mit den andern am Bau beschäftigten Künstlern von dem

---

[1]) Miscellanea Wilhelmi im R.-A. München Tom. III, p. 119.

[2]) Ueber die Beziehungen des Hofes zu Frankreich vgl. R.-A. München, Fürstensachen Specialia und Trautmann a. a. O.

[3]) Kr.-A. München H. R. Effner-Akt.

[4]) R.-A. München Miscellanea Wilhelmi.

[5]) Mayerhofer, Schleißheim S. 37.



9. Ottobeuren. Bibliothek, 1718.

großen Zuccali, von Viscardi, von Andreas Wolff und den übrigen berühmten Meistern gesprochen haben und wie sehr wird der strebsame Stuccateurmeister aus Freising gewünscht haben, auch einmal unter jenen Meistern arbeiten zu dürfen!

Viscardi war beim Beginn der Thätigkeit Zimmermans am bayerischen Hofe schon 7 Jahre[1]) und A. Wolff bereits 4 Jahre tot;[2]) aber der alte Zuccali lebte noch und neue frische Kräfte wie Effner unterstützten ihn. Allgemein war das Streben, das Beste zu leisten. Effner war erst 33 Jahre alt und bereits Hofkammerrat, gewiß ein glänzendes Zeugnis für seine Leistungen und für die Zufriedenheit Max Emanuels mit seinem Günstlinge, dem Sohne eines Hofgärtners in Dachau.[3])

Welche Auszeichnung war es nun für Zimmerman, daß dieser bedeutende Architekt bei der Ausführung eines seiner glänzendsten Werke, der Innendekoration des Stiegenhauses in Schleißheim, gerade ihn berief! Er wird alle seine Kräfte angespannt haben, um Effner zu befriedigen, zumal er nicht der einzige Stuccateur war, der in Schleißheim arbeitete.

Ein bedeutender Konkurrent, der schon einen großen Namen hatte und außerdem die für die damalige Zeit nicht zu unterschätzende Eigenschaft besaß, daß er Franzose war, arbeitete neben ihm: Charles Dubut,[4]) „den man als einen beriehmten Künstler der Bildhauer Arbeith" im Jahre 1716 aus Berlin hatte kommen lassen. Le Tellier, Argoust, Esclaver, Robert, L'Italien, Maratti und Magnus

[1]) gest. den 9. April 1716.
[2]) begr. den 9. Septbr. 1713.
[3]) Ueber Effner vgl. Personalakt im Kr.-A. München H. R. und Mayerhofer, Schleißheim S. 35—40.
[4]) Ueber Dubut vgl. den umfangreichen Personalakt im Kr.-A. München, H. R.

Veichtmayr waren seine Gesellen. Diese französische Stuccateurtruppe dürfte dem altbayerischen Stuccateurmeister und seinen Gesellen nicht mit den günstigsten Gesinnungen gegenübergestanden sein, zumal sie sehen mußte, wie sie allmählich von Effner zurückgesetzt wurde.

Um jene Zeit arbeiteten für Schleißheim hauptsächlich noch die Stuccateure Franz Marazzi und Johann Georg Baader, die jedoch weniger bedeutend im Figürlichen gewesen zu sein scheinen.[1])

Am meisten werden Zimmerman die ihn umgebenden Maler und Bildhauer interessiert haben. War er doch selbst auch Maler und als solcher konnte er noch manches lernen.

Da kam zuerst der liebenswürdige Amiconi in Betracht, mit dem er beständig zusammen arbeitete. Amiconi malte die Plafonds, Zimmerman verfertigte die Stuckarbeiten. Der Venetianer war ja mit den Arbeiten Zimmermans und vielleicht auch mit dem Meister selbst durch seine Thätigkeit in Ottobeuren schon seit einigen Jahren bekannt. Abt Rupert war von den Arbeiten Amiconis in Ottobeuren entzückt. In seinem Tagebuch schreibt er über dessen Bilder: „Alle diese Malereien sind von der Kunst also beschaffen, daß allhier dergleichen noch nicht gesehen worden und vielleicht in ganz Deutschland nicht zu finden sind."[2]) Amiconi war ein durchaus selbständiger Künstler und ließ sich von dem Abte, der den Malern so gerne Allegorien als Stoff für ihre Gemälde gab, nichts einreden. Er bekam als erste Probearbeit das Thema „Virtus perducitur ad superos per fortitudinem". Der Italiener malte ganz ruhig einen Herakles am Scheideweg, wobei er sein ganzes Können in der Behandlung des männlichen und weiblichen Inkarnates zeigen konnte. Der Abt brachte einige Bedenken vor, allein als kunstverständiger Mann gab er schließlich dem Maler nach. Abt Rupert berichtet in seinem Tagebuch von diesem ersten Bilde Amiconis in Ottobeuren folgendes: „Es ist dieses Stück more italico etwas keck gemalt, so ich zwar nicht gerne gesehen, auch dehortiert den Künstler, welcher aber mich nicht hat einreden lassen, mit Vermelden, man werde ja seine Kunst nicht einschränken wollen, als welche sich allein und meist in der Vorstellung der Natur und Glieder zeigen müsse; worauf ich es gleichwohl habe gehen lassen, zumal, weil er eine Probe hat machen wollen, daß man ihm mehr Arbeit zukommen lasse."[3]) Die Probe war gut ausgefallen und Amiconi arbeitete neben seiner Beschäftigung in Schleißheim bis zum Jahre 1728 für den Abt und zwar in so hervorragender Weise, daß man seine künstlerische Bedeutung nicht so fast in Schleißheim als vielmehr in Ottobeuren würdigen lernt.[4]) Amiconi war sich aber auch des Wertes seiner Arbeiten wohl bewußt und sagte dem Abte einmal, als er vier Oelbilder, die er in München für die Abteikapelle Ottobeuren gemalt hatte, in das Kloster schaffte, daß diese mehr wert seien, als was er für die Ausmalung der ganzen Kapelle erhalten hätte.[5]) Amiconi nun kam mit Zimmerman in Schleißheim am meisten in Berührung und wird manche Grüße nach Ottobeuren vermittelt haben, wo der Abt in den Italienern Dominico Minola, Ambrosio Thogniachi, Carlo Medea, Antonio Quadri und andern keinen schlechten Ersatz für seinen früheren Stuccateur gefunden hatte.[6])

Als unser Stuccateurmeister mit der Dekoration der großen Stiege beschäftigt war, malte die Kuppel über dieser Hauptstiege der damals schon weithin bekannte Cosmas Damian Asam,[7]) mit dem also Zimmerman ebenfalls persönlich bekannt wurde, wenn er ihn nicht vielleicht schon früher auf seinen Wanderungen von Kloster zu Kloster kennen

---

[1]) Ueber die Einnahmen der Einzelnen vgl. Kr.-A. München, H. R.

[2]) Diarium Ruperti ad a. 1728 p. 32 u. P. M. Bernhard S. 96 Anm. 1.

[3]) Diarium Ruperti ad a. 1719 p. 68 u. P. M. Bernhard S. 99 Anm. 3.

[4]) Leider sind keine guten photographischen Aufnahmen von den Bildern Amiconis vorhanden, obwohl sie nach verschiedenen Gesichtspunkten sehr interessantes Material liefern würden.

[5]) P. M. Bernhard S. 95.

[6]) Ebenda S. 99.

[7]) Kr.-A. München H. R. u. Halm, Asam S. 24.

gelernt hatte. Asam malte nicht lange für den Hof; wahrscheinlich weil Amiconi ihm vorgezogen wurde. Von den übrigen Malern, die Anfangs und Mitte der Zwanziger Jahre neben Zimmerman arbeiteten,[1]) werden diesen besonders der berühmte Landschafter Franz Joachim Beich, dann die beiden Stuber, Johann Nikolaus und Nikolaus Gottfried, des weiteren der geschickte Johann Paul Waxschlunger und endlich der bedeutende Freskomaler Balthasar Albrecht interessiert haben. Auch weithin bekannte Bildhauer arbeiteten zu gleicher Zeit mit unserm Stuccateur: Andreas Faistenberger, Wilhelm de Groff, Gabriel Luidl, Jacques Villemotte, Joseph Volpini waren Künstler, für die Zimmerman jedenfalls große Hochachtung empfand und über deren Bekanntschaft er sich sehr freuen mußte. Es war doch etwas ganz anderes, neben solchen Männern künstlerisch zu schaffen, als neben den durchschnittlich weit weniger bedeutenden Künstlern draußen auf dem Lande.

Zimmerman hatte sich in dem Vertrage vom 4. August 1720 Effner gegenüber verpflichtet, die Stuccaturen im Treppenhause zu Schleißheim innerhalb 6 oder 7 Monaten fertig zu stellen. Von den 2000 fl., um die er die Arbeit verrichten sollte, empfing er wöchentlich 60 Gulden. Den Rest sollte er nach Vollendung seiner Arbeit erhalten. Die Materialien wie Kalk, Mörtel, Gips, Eisen, Nägel und Draht wurden ihm unentgeltlich zur Verfügung gestellt; der Anwurf, sowie alle gezogene Arbeit wie Profile, Gesimse und Cornichen wurden ihm von den Maurern umsonst besorgt. Ferner waren ihm zwei Handlanger während seiner ganzen Beschäftigung kostenlos zur Seite gegeben.[2]) So konnte die Arbeit rasch vorwärts gehen.

Effner war von der Leistung des neuen Stuccateurmeisters so befriedigt, daß er ihn in der Folge mit Vorliebe beschäftigte. Bis zum Jahre 1725 hatte Zimmerman in Schleißheim 6680 Gulden verdient.[3]) In diese Zeit fällt die Ausschmückung des Vorsaales und des südlichen Billardsaales.[4])

Als nun seit 1726 die Bauthätigkeit in Schleißheim nachließ und in Nymphenburg dafür um so eifriger gearbeitet wurde, finden wir Zimmerman auch in diesem Schlosse beschäftigt. Er stuckierte das kurfürstliche Kabinet, das Schlafzimmer und die „Ante-Cammer“, sowie ein Eckzimmer.[5]) Leider sind diese Arbeiten infolge der großen baulichen Veränderungen, die in späterer Zeit an dem Schlosse vorgenommen wurden, nicht mehr erhalten.

Noch mehr zu bedauern ist es, daß die Stuccaturen, die Zimmerman von 1726–29



10. Schleißheim. Erdgeschoß, nach 1720.

[1]) Ueber die Einnahmen der neben Zimmerman arbeitenden Künstler vgl. Kr.=A. München.

[2]) Der Vertrag findet sich im R.=A. München, Miscellanea Wilhelmi III, 119 ff.

[3]) Kr.=A. München.

[4]) Der südliche Billardsaal scheint mir noch Spuren der Arbeit des Dubut aufzuweisen; vielleicht wurde Dubut unter der Arbeit entlassen und Zimmerman vollendete das Angefangene.

[5]) Kr.=A. Landshut, Hofbauamtsrechnungen.

in den Zimmern im Erdgeschoße des Südflügels am Grottenhofe unter Effners Leitung verfertigte,[1]) am 22. September 1729 mit anderen hervorragenden Kunstschätzen ein Raub der Flammen wurden. Sie wären für die stilistische Beurteilung äußerst wichtig gewesen. Aus jener Feuersbrunst wurden jedoch wenigstens drei Zimmer im ersten Stock gerettet, woselbst der Kurfürst in einer Reihe von Zimmern durch Effner große Veränderungen hatte vornehmen lassen;[2]) diese noch erhaltenen Räume, nämlich der Empfangssaal, der Audienzsaal und das große französische Kabinet, jetzt Thronsaal, sind zur Beurteilung der Dekorationsanlage am Ende der zwanziger Jahre von der größten Bedeutung.

Aber auch für Schleißheim arbeitete der vielbeschäftigte Meister weiter. So hatte er im Juli und August des Jahres 1728 die acht Pilasterkapitäle an dem sogenannten Pallas-Pavillon, sowie die 66 Rosen in den Füllungen unter dem Hauptgesims in Stuck zu fertigen. Sie sind noch erhalten.[3])

Auch für den Privatbau wurde Zimmermans geschickte Hand von Effner gesucht, indem er ihm die Stuckierung der Fassade des Stiegenhauses und mehrerer Plafonds in dem für den Grafen Maximilian Preysing erbauten Palaste übertrug.[4]) Diese Arbeit muß zwischen 1727 und 1730 der Hauptsache nach fertig gewesen sein.

Wenn nun auch Zimmerman für den Hof eine ungemein rege Thätigkeit entfaltete, so fand er doch noch Zeit, um seine früheren Arbeiten für Klöster und Kirchen nicht ganz einzustellen. Und er bekam dort leicht Beschäftigung, da er den Prälaten von seinen Leistungen in Tegernsee, Weyarn, Beyharting, Edelstetten, Schliersee und Ottobeuren hinlänglich bekannt war. Zudem war seine Stellung bei Hof die beste Empfehlung für ihn.

So schloß am 12. April 1728 der Abt Gregorins von Tegernsee mit ihm einen Kontrakt, demzufolge er im neuen Refektorium die Decke „mit erhabenem Laubwerk“, sowie auch die Pfeiler und Fensterbögen mit Stuck verzieren sollte.[5])

Am 21. April des folgenden Jahres finden wir unsern Maler und Stuccateur in Weyarn, wo er sich kontraktlich verpflichtete, das Stiftsgotteshaus um die Summe von 1200 Gulden mit Freskobildern auszumalen und mit Stuck zu zieren.[6])

So ging denn bei solch reger Thätigkeit für Zimmerman die Zeit sehr rasch vorbei. Anfangs Januar des Jahres 1730 feierte er seinen fünfzigsten Geburtstag. Zehn Jahre war er nun bereits bei Hof thätig und hatte manche Veränderung im Leben und Treiben des Hofes miterlebt.

Der prachtliebende Kurfürst Max Emanuel war am 26. Februar 1726 gestorben und sein Sohn Karl Albert folgte ihm auf dem bayerischen Thron. An Baulust und Unternehmungsgeist gab der junge Kurfürst seinem Vater nichts nach. Er bekundete das regste Interesse für Kunst und Künstler, mit denen er gerne persönlich verkehrte. So besuchte er 1724 bei seinem Aufenthalt in Versailles und Paris unter Führung des Robert de Cotte die bedeutendsten Künstler von Paris. Der Maler Coypel, der Medailleur Du Vivier, die Goldschmiede Balin und Germain, sowie der bekannte Möbelschreiner Boulle erfreuten sich seines hohen Besuches.[7]) Mit der Erinnerung an die effektvolle Kunst der ausgelassenen Régence-Zeit bestieg Karl Albert den väterlichen Thron. Es war sein Streben, die Prachtliebe seines Vaters noch zu überbieten. An Künstlern fehlte es ihm nicht, eher an Geld.[8])

Wie am Hofe selbst, so waren auch im Kreise der bayerischen Hofkünstler unterdessen manche Veränderungen vor sich gegangen. Der greise Zuccali sollte den neuen Kurfürsten

---

[1]) Trautmann, Reiche Zimmer S. 5.
[2]) Ebenda S. 6.
[3]) Kr.-A. Landshut, Hofbauamtsrechnungen.
[4]) Besonders deutlich erkennt man die Hand Zimmermans an den Wanddekorationen des Stiegenhauses.
[5]) Kr.-A. Landshut K. L. Tegernsee.
[6]) Erzbischöfl. Ordinariatsarchiv, Kloster Weyarn.
[7]) Vgl. Anm. 4 zum I. Abschnitt, B (S. 66 Anm. 2).
[8]) Kr.-A. München H. R.





11 u. 12. J. B. Zimmerman. Zwei Handzeichnungen.

nicht mehr auf dem Throne sehen. Am 10. März 1724 wurde er zu Grabe getragen. Er war ein höchst talentvoller Architekt, der auf die Kunstentwicklung in München einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat. Sein herrischer und jähzorniger Charakter[1]) wird ihm zwar manchen persönlichen Feind zugezogen haben, aber seine Leistungen mußten selbst diese zur Bewunderung hinreißen, und aufrichtige Trauer wird alle erfüllt haben, die dem Sarge des alten Meisters folgten.

Zimmerman erlitt noch einen anderen sehr empfindlichen Verlust. Der lebensfreudige Amiconi verließ den bayerischen Hof, wo er mit unserm Stuccateur so viele Jahre zusammen gearbeitet hatte und zog fort. Die beiden Künstler konnten kaum mehr hoffen, sich wiederzusehen, da das Reiseziel des Venetianers weit entfernt war. Er zog nach England und von dort nach Spanien. Auf seiner Wegreise besuchte er am 26. Mai 1729 noch seinen geistlichen Gönner, den Abt Rupert von Ottobeuren, der ihm 1000 Gulden als den letzten Rest des durch seine Gemälde verdienten Lohnes aushändigte. Amiconi hatte dem kunstliebenden Abt als Andenken die Abbildungen aller Kirchen Roms mitgebracht[2]) und damit dem baulustigen Herrn jedenfalls eine große Freude bereitet; plante dieser ja doch den Bau einer großen neuen Kirche, zu der er auch acht Jahre später den ersten Stein legte. Es ist das jetzige herrliche Gotteshaus in Ottobeuren, das zu den schönsten Kirchenbauten der Rokokoperiode gehört.

Auch Cosmas Damian Asam arbeitete nicht mehr neben Zimmerman. Ihre Wege gingen auseinander, da Asam sich hauptsächlich der Kirchendekoration zuwandte.[3]) Aber nicht selten werden die Brüder Asam und unser Zimmerman im Winter, wenn Stuccateure und Freskomaler nicht arbeiten konnten, in einem Brauhaus in der Sendlingerstraße oder im Thal bei einander gesessen sein.[4]) Denn ein guter Trunk wurde von den Münchner Künstlern zu jeder Zeit hochgeschätzt.

Der Rivale Zimmermans, Charles Dubut, war ebenfalls aus dem Hofdienste geschieden.[5]) Seitdem nämlich Effner unsern Zimmerman kennen gelernt hatte, beschäftigte er diesen weit mehr als Dubut und seine meist französischen Gesellen. Im Jahre 1727 nun wurde Dubut ganz entlassen, da ein neues „Réglement“ herauskam, durch welches ihm seine jährliche Besoldung von 600 Gulden entzogen wurde. Trotzdem er noch gegen 9000 Gulden vom Hofe zu fordern hatte, mußte er draußen in der Vorstadt Au sein Leben in der größten Not fristen, so daß er „ungeacht seiner erlehrneten Kunst vor Hunger und Kummer crepiren mechte“. Diese Not des sehr geschickten Mannes wird jeden tief rühren, der in den Akten seine Eingaben und diejenigen seiner edlen Frau liest. Dubut war ohne Zweifel ein Mensch mit manchem schönen Charakterzuge. Wenn wir uns nun fragen, wie es denn kam, daß er trotz aller seiner guten Eigenschaften als Künstler und als Mensch vom Hofe keine Beschäftigung mehr erhielt, so wäre eine Antwort nicht so leicht zu geben, wenn wir nicht hinlänglich Material hätten, um seine Arbeiten mit denen Zimmermans, der ihm vorgezogen wurde, zu vergleichen. Am ehesten wird man die Eigenart des Franzosen Dubut an der noch ausgezeichnet erhaltenen Stuckverzierung der Badenburg im Schloßgarten zu Nymphenburg, sowie an den Atlanten und den Verzierungen im Victoriensaal zu Schleißheim beurteilen können. Den kritischen Vergleich werden wir im zweiten Abschnitt durchführen.

Zimmerman nahm also nach dem Rücktritt Dubuts unbestritten die erste Stelle unter den Stuccateuren am Hofe ein und hatte auch bereits den Titel „Hof-Stuccateur“ erhalten. Er war das Haupt der einheimischen Stuccateurschule, und hatte sich auch nur Landsleute als Gehilfen ausgesucht. Als Stuccateurmeister

---

[1]) Mayerhofer, Schleißheim S. 38 f., wo erzählt wird, daß der greise Zuccali in einer Baukommissions-Sitzung bei einem Disput mit dem Hofkammerrat Spager letzteren einen Schelm nannte und ihm eine Streubüchse an den Kopf werfen wollte.

[2]) P. M. Bernhard S. 93 Anm.

[3]) Ueber die weitere Thätigkeit des Asam vgl. Halm, Asam S. 24 ff.

[4]) Sie wohnten nahe bei einander, Asam in der Sendlingerstraße, Zimmerman am Rindermarkt.

[5]) Ueber Dubuts trauriges Geschick vgl. seinen Personalakt im Kr.-A. München H. R.

mußte er eben Leute haben, auf die er sich unbedingt verlassen konnte und deren einzelne Eigenarten er genau kannte. Der eine Geselle war besser im Laubwerke, der andere im Figürlichen, ein anderer wieder in einer weiteren Sparte, und so mußte der Meister mit den Vorzügen und Schwächen der Einzelnen genau vertraut sein, um jeden an den ihm gebührenden Platz zu stellen, damit die Arbeiten, die ungemein rasch ausgeführt wurden, dem Auge wie aus einem Gusse erschienen. Er konnte demnach Leute fremder Schulung durchaus nicht brauchen und mußte sie entlassen, wenn sie sich nicht in seine Art hineinarbeiten konnten, was sehr selten vorgekommen sein wird. Wir haben noch in den Akten einen Fall verzeichnet, der Zimmerman fast als sehr hartherzig erscheinen ließe, wenn wir nicht aus anderen Fällen wüßten, daß er es nicht war. Der Stuccateur Johann Michael Wechselberger[1]) beklagt sich im Jahre 1727 sehr bitter, daß ihm Zimmerman keine Arbeit mehr zukommen ließe. „Nun aber geht es mir tieff zu Herzen, daß der nunmallige aufgestölte Maister mich ganz unschuldig, waiß also nit aus was für Ursachen, völlig auf die seiten sezet und schon bey $1^1/_2$ Jahr aus augenscheinliger passion zu ainigem verdienst nit mehr gelanngen lasset, sondern die Arbeith maisstentheils mit frembten gesöllen verrichtet, somithin mir meinem Weib und Kündt das Brodt aus dem Maull ziehet.“ Wechselberger erhielt aber trotzdem fünf Jahre hindurch keine Arbeit und kam in große Schulden. 1731 wurde er mit seiner Eingabe um Arbeit an den Hofstuccateur Zimmerman gewiesen. Aus



13. München, Residenz. Reiche Zimmer; Wohnzimmer.



14. München, Residenz. Reiche Zimmer; Schlafzimmer, 1731.

[1]) Kr.-A. München H. R. Personalakt des Wechselberger.

einer weiteren Eingabe von seite seiner Frau ersieht man, daß er zuletzt im Jahre 1733 unter einen Hofwagen kam und ihm beide Beine abgefahren wurden. Ob seine Not ihn dazu getrieben, sich in selbstmörderischer Absicht gerade von einem Hofwagen überfahren zu lassen? Jedenfalls kann man gegen Zimmerman den Vorwurf unnötiger Härte nicht erheben, da er eben im Interesse der Kunst nur Leute verwenden konnte, die in seiner Art und Weise arbeiteten, was bei Wechselberger nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Zimmermans Gesellen waren meist Landsleute von ihm, also Wessobrunner. Außer seinen zwei Söhnen Johann Joseph, der am 6. Oktober im Jahre 1707 zu Miesbach geboren war, und dem um zwei Jahre jüngeren und, wie es scheint, weniger bedeutenden Franz Michael, waren seine besten Gehilfen Lorenz Walser, Georg Ybelher und Emmeran Widtmann, die ihm auch bei der Stuckierung der „Reichen Zimmer", welche er im Jahre 1730 begann, zur Seite standen.[1])

Der Architekt der reichen Zimmer war François Cuvilliés. Am 15. September 1725, also etwa 1½ Jahr nach dem Tode Zuccalis, war der damals 30 Jahre alte Architekt zum Hofbaumeister mit einem Gehalte von 600 Gulden ernannt. Cuvilliés, ein Mann von zwergartig kleiner Gestalt, hatte seine Laufbahn der Gunst Max Emanuels zu verdanken, welcher den wahrscheinlich als Hofzwerg verwendeten Knaben mit seinen Edelknaben erziehen ließ. Der kleine Cuvilliés zeigte jedoch große Lust und Anlage zum Zeichnen und bildete sich, nachdem er mit den Edelknaben in allen damals noblen Exercitien, besonders in den mathematischen Wissenschaften und der Zeichnungskunst wohl unterrichtet war, später in der Fortifikationskunst aus. Mit 22 Jahren wurde Cuvilliés Fähnrich beim Leibregiment zu Fuß in München mit monatlich 21 Gulden 30 Kreuzern Gage.[2])

Allein der kleine zwergenhafte Fähnrich war nicht dazu geeignet, im Kriege große Thaten zu vollbringen, wohl aber durch sein angeborenes Talent in der Architektur Bedeutendes zu leisten. Im Jahre 1720, zur Zeit als Effner mit Zimmerman den Kontrakt bezüglich des Stiegenhauses in Schleißheim schloß, weilte Cuvilliés noch zu seiner Ausbildung in Paris. Als er nun 1725 an den Hof kam, brachte er selbstverständlich das Neueste aus Paris mit, und man war jedenfalls auf die Leistungen des körperlich unscheinbaren, aber geistig sehr regsamen und mit einer blühenden Phantasie begabten 30jährigen Mannes überaus gespannt.

Sein erster bis jetzt bekannter Auftrag war eine Privatarbeit, nämlich die Erbauung eines Palastes, den der Graf Joseph von Piosasque de Non für sich aufführen ließ.[3]) Die Stuckarbeit an der Fassade ist unzweifelhaft eine Arbeit Zimmermans und seiner Gesellen.

Es ist nun für Zimmerman sicherlich sehr schmeichelhaft, daß der neue Architekt, der auch Neues schaffen wollte, sich mit Vorliebe des alten Stuccateurmeisters, der bereits zehn Jahre unter Effner gearbeitet hatte, bedient und gerade ihn bei seinen ersten größten und ehrenvollsten Aufträgen, durch die er seinen künstlerischen Ruf begründen wollte, heranzieht. Der bayerische Stuccateur muß doch sicherlich dem französisch geschulten Cuvilliés imponiert haben, da er von diesem die Ausführung der in Bezug auf den Gesamteindruck eines Innenraumes höchst wichtigen Stuckdekoration erhielt. Und nicht bloß als Stuccateur arbeitete Zimmerman in der Folge für Cuvilliés, sondern er machte auch für Andere Modelle. So verfertigte er fünf Modelle für französische Kamine, dann schnitzte er aus Buchs das Modell für einen Wandleuchter, der jedenfalls in Metall gegossen wurde, und endlich modellierte er verschiedene Kapitäle, die von den Steinmetzen ausgeführt wurden, sowie auch reich ornamentierte Lisenen für die Holzschnitzer.[4])

Es ist erstaunlich, wie viele eminent durchgeführte Arbeiten Zimmerman in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit vollendete. Seine erste

---

[1]) Hager l. c. S. 404.

[2]) Vgl. den umfangreichen Personalakt im Kr.-A. München H. R. u. Trautmann, Cuvilliés S. 91 ff.

[3]) Trautmann, Cuvilliés S. 111 ff.

[4]) Kr.-A. Landshut, Hofbauamtsrechnungen ad a. 1733.



15. Nymphenburg. Aus der Amalienburg.

Arbeit in der Residenz unter dem Architekten Cuvilliés war die Stuckierung des Schatzgewölbes im Jahre 1730.[1]) Im folgenden Jahre stuckierte er das kurfürstliche Schlafzimmer, das Kabinet, das Konferenzzimmer[2]) und die Fassade gegen das Steingärtl[3]) mit all den Kapitälen und Kragsteinen, sowie auch die Fassade außen an der neuen Stiege.[4]) In den folgenden Jahren machte er die Stuckdekoration im Konferenzzimmer, im innern Kabinet, in der „Neuen Gallerie", an den beiden daranstoßenden Nebenzimmern und an der untern Stiege.[5])

Die Stuckdekoration wurde in den Innenräumen immer am Plafond an den großen Hohlkehlen, welche den Uebergang von der Wand zum Plafond vermitteln, an den profilierten Leisten und in den Fensterbögen angebracht.

Zur nämlichen Zeit arbeitete Zimmerman auch an anderen Orten. In Nymphenburg machte er 1730 Plafond und „Carnis" für das kurfürstliche Residenzzimmer, ferneres die Corniche und die Eckstücke im dortigen Spiegelsaal, Schlafzimmer und Kabinet. Des weiteren veränderte er dortselbst im Jahre 1731 in dem Schlafzimmer der Kurfürstin die Corniche sowie ein Mittelstück, verfertigte mehrere „Agraffen" in dem „Sällel" nächst diesem Schlafzimmer, ferners in der kleinen Gallerie ebenfalls zwei Mittelstücke und erneuerte dort die Corniche.[6])

In Schleißheim machte er im Jahre 1731 an dem Fronton ober der Maximiliankapelle einen neuen Schild und besserte den Fronton gegen den Pallas-Pavillon aus.[7])

Aber auch für verschiedene Privatpaläste wurden seine Arbeiten gesucht. So für den von Cuvilliés erbauten Palast, das jetzige erzbischöfliche Palais, das Karl Albert 1733—37 für seinen natürlichen Sohn, den Grafen Holnstein, mit großer Pracht aufführen ließ.[8]) Auch für das „Portiapalais", das jetzige „Museum", verfertigte der Meister im Jahre 1733 fünf Plafonds sowie die Fassade und possierte zu einem Ofen die Ornamente von Erde.[9]) Damit war seine Thätigkeit für den Privatbau noch nicht beendet, sondern auch die Fassaden des Palastes des Grafen Preysing, des Freiherrn von Gise und noch einige andere verdanken ihre Ausführung der kunstreichen Hand des Meisters und seiner Schule.[10])

Und nicht bloß in München, sondern auch auswärts treffen wir unsern vielbeschäftigten Zimmerman. Die Stuckarbeiten in dem oberen Stockwerke der Sommerabtei im Kloster Benediktbeuren sind, einige Räumlichkeiten ausgenommen, ohne Zweifel von ihm und seinen Gehilfen ausgeführt.[11]) Sie waren im Jahre 1737 fertig und der Kurfürst Karl Albert, der sie am 22. Mai dieses Jahres bei seiner Durchreise sah, äußerte seine hohe Bewunderung, indem er schrieb: „Ce qui m'y a plu le plus c'estoient les stucques qui ont été mis en couleur selon les meubles de chaque chambre."[12])

Auch mehrere Fresken in Benediktbeuren sind meiner Ansicht nach von Zimmerman, wenn ich auch keine archivalischen Belege dafür habe, da das Klosterarchiv, wie es scheint, bei der Säkularisation verloren ging.

Von seiner weiteren Thätigkeit als Maler sind besonders die Gemälde in den von seinem

---

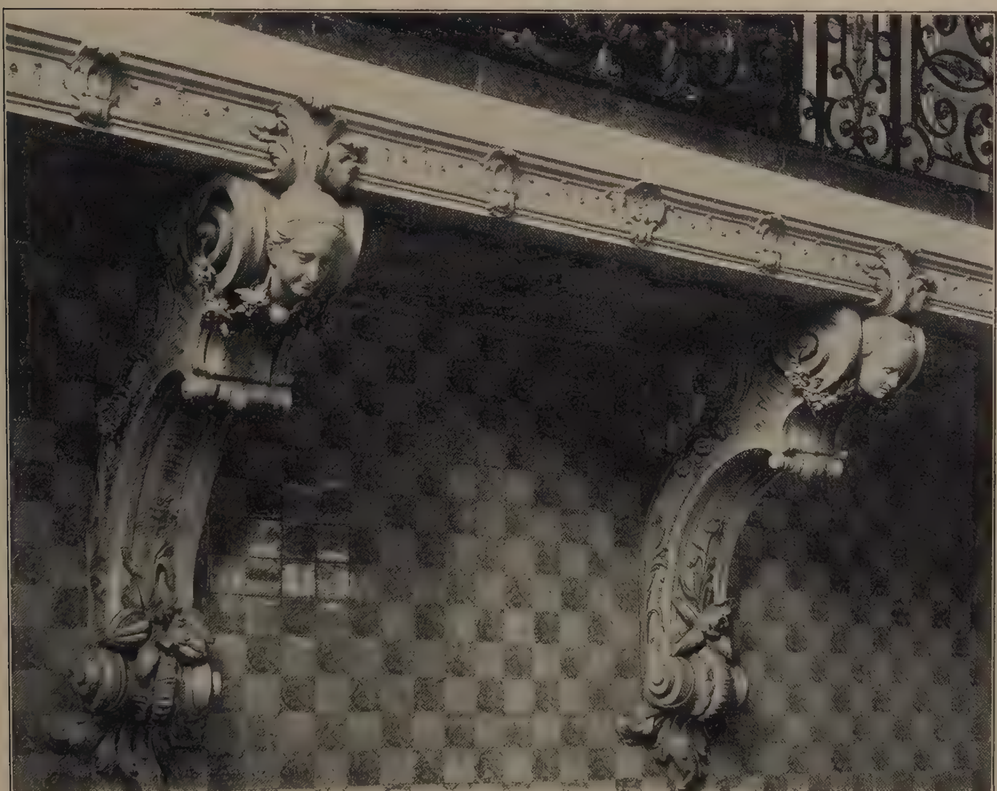
[1]) Kr.-A. Landshut, Hofbauamtsrechnungen ad a. 1730.
[2]) Ebenda ad a. 1731.
[3]) Ebenda ad a. 1733.
[4]) Ebenda ad a. 1733.
[5]) Ebenda ad a. 1733 u. 1734.
[6]) Ebenda ad a. 1730 u. 1733.
[7]) Ebenda Rechnung für Schleißheim ad a. 1733.
[8]) Trautmann, Cuvilliés S. 114 ff.
[9]) Kr.-A. Landshut, Hofbauamtsrechnungen ad a. 1733.
[10]) Hiefür habe ich nur stilistische Anhaltspunkte.
[11]) Ob Cuvilliés dabei thätig war, wie Trautmann will, bezweifle ich vorläufig.
[12]) Vgl. „Des Kurfürsten Karl Albrechts italienische Reise im Jahre 1733, von ihm selbst beschrieben." Herausgegeben von Edmund Freiherrn von Oefele. Sitzungsberichte der philos.-philol. und histor. Klasse der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München. 1882, II 179.

Bruder Dominikus erbauten Kirchen zu Siessen[1]) bei Saulgau vom Jahre 1730 und zu Steinhausen,[2]) vollendet zwischen 1728 und 1731, hervorzuheben.

Doch kehren wir wieder nach München zurück!

Die Arbeiten in der Residenz waren noch nicht alle vollendet, als der baulustige Karl Albert einen Neubau anfing, welcher die Perle des bayerischen Rokoko werden sollte: die Amalienburg.[3]) Im Frühjahr des Jahres 1734 beginnen die Arbeiten und werden so energisch betrieben, daß im September des gleichen Jahres die Innendekorateure ihre Arbeit beginnen konnten, die sich bis zum Jahre 1740 hinzog. Die Stuccaturen, welche Zimmerman für dieses Schlößchen ausführte, gehören zu seinen besten Leistungen. Er stuckierte die Fassade, den Schlaf-, Jagd- und Spiegelsaal, sowie das indianische Kabinet. Auch das Modell für eine Vase, welche die Attika des Schlößchens zieren sollte, wurde von ihm verfertigt.

Neben den Arbeiten in der Amalienburg übernahm Zimmerman wie schon früher, auch Kirchendekorationen. Im Jahre 1737 stuckierte und malte er in München die Klosterkirche St. Jakob am Anger[4]) und in den Jahren



16. Nymphenburg. Aus der Badenburg.

---

[1]) Hager S. 409.

[2]) Ebenda und P. Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer 1888, S. 312.

[3]) Vgl. die Rechnungen im Kr.-A. München, Cuvilliés-Akt H. R.

[4]) Den Kontrakt, welchen Trautmann erwähnt, konnte ich trotz angestrengten Suchens nicht finden.

1739/44 die Michaelskirche zu Berg am Laim,[1]) sowie die Franziskanerkirche zu Ingolstadt.[2]) In diese Zeit fällt auch die Ausmalung der Klosterkirche in Seligenthal[3]) bei Landshut.

Bei einer so umfassenden Thätigkeit mußten sich im Laufe der Zeit die finanziellen Verhältnisse des Meisters sehr gut gestalten. Er dachte nun daran, ein eigenes Haus zu kaufen, was er auch am 12. März 1734 that, indem er sich eine stattliche Behausung am Rindermarkt, jetzt Nr. 19 dem Peterspfarrhof gegenüber, „um 7800 fl. Kaufschilling und 200 fl. Leykauf" von dem Bürger und Knopfmacher Anton Scharrer erwarb.[4])

Während Zimmerman sich in guten Verhältnissen befand, litt sein ehemaliger Rivale Dubut in der Au bittere Not. Er machte eine Eingabe um die andere, damit er sein verdientes Geld endlich vom Hofe erhalte. Zuletzt brachte er es soweit, daß der Bildhauer und Gießer Groff, sowie unser Zimmerman beauftragt wurden, als „periti in arte" die Arbeiten Dubuts abzuschätzen, „wie sye es in ihrem gewissen finden und Ihnen vor gott und der Welt zu verantworten gethrauen".[5])

Am 23. und 24. Mai 1735 nahmen die beiden Künstler die Schätzung vor, die sehr zu Ungunsten des Dubut ausfiel, indem sie fast von allen Rechnungen nicht unbedeutende Beträge strichen. Trotzdem betrug die Forderung des Franzosen nach Abzug der bereits bezahlten Summen noch 5879 fl. 45 kr. Dubut konnte jedoch noch nicht zu seinem Gelde kommen und mußte den Metzgern, Krämern und Kaufleuten die täglichen Bedürfnisse schuldig bleiben. Er hoffte immer noch, bei Hofe eine Arbeit zu bekommen. Vergebens. Auch seine Absicht, nach Frankreich zurückzukehren, konnte er nicht ausführen, da er im Mai 1742 in der Vorstadt Au starb.

Wenn sich nun auch Zimmerman Dubut gegenüber zu einer angesehenen und wohlhabenden Stellung emporgearbeitet hatte, und mit seinem Geschicke wohl zufrieden sein konnte, so blieben doch auch für ihn die Tage der Trauer und der Sorgen nicht aus. Sein Sohn Franz Michael fing, wie es scheint, gegen den Willen der Eltern mit Margaretha Hennefueß, der Tochter eines Goldschlägers, welcher für die kurfürstlichen Bauten das Blattgold lieferte, ein Verhältnis an und heiratete dieselbe im Juli 1737.[6]) Am 4. Oktober des gleichen Jahres wurde ihm ein Kind geboren,[7]) das im Januar 1738[8]) wieder starb. Im März 1739 hatte der alte Zimmerman einen andern Todesfall in der Familie, der ihn tief ergreifen mußte. Es starb seine noch unverheiratete Tochter Christina Rosina,[9]) im Alter von 24 Jahren. Im nächsten Monat darauf starb schon wieder ein Kind seines Sohnes[10]) und so dachte der bereits 59jährige Meister wohl auch an die Nähe des Todes und stiftete deshalb für sich „und seine ganze Freundschaft" einen ewigen Jahrtag, der alljährlich an Michaeli gehalten werden sollte. Er verschrieb zu diesem Zwecke 400 fl. Ewiggeld auf sein Haus am Rindermarkt. Aus den Zinsen dieser Summa sollte an jedem Jahrtag das hl. Geistspital, das Leprosenhaus und andere fromme Stiftungen je eine kleine Summe erhalten.[11]) Falls nun Zimmerman damals wirklich an das Sterben dachte, so täuschten ihn diese trüben Gedanken. Es waren ihm noch manche Jahre und eine reiche Thätigkeit beschieden.

Ueber seine Arbeiten bei Hof von 1740 an

[1]) Am 31. Januar 1743 wurde die Ausführung der Fresken Zimmerman übertragen. Vgl. Kunstdenkmale des Kgrs. Bayern. S. 768.

[2]) Ebenda S. 60, wo auch der Inhalt der Bilder angegeben ist.

[3]) Die noch vorhandenen Archivalien über den Bau der Kirche konnte ich nicht erhalten, da sich dieselben im Kloster befinden, welches Klausur hat.

[4]) Stadtarchiv München, Grundbuchprotokoll und Grundbuch im Amtsgericht München, A/V fol. 970.

[5]) Kr.-A. München, Personalakt Dubuts.

[6]) Pfarrarchiv St. Peter, Trauungsbuch ad a. 1737.

[7]) Ebenda Taufbuch ad a. 1737.

[8]) Ebenda Sterbebuch ad a. 1738.

[9]) Ebenda Sterbebuch ad a. 1739.

[10]) Ebenda.

[11]) Der Original-Ewiggeldbrief befindet sich im kgl. Amtsgericht München im Grundbuch, Rindermarkt 19.



17. München. St. Jakob 1737.

liegt leider kein archivalisches Material vor.[1]) Die Bauthätigkeit war auch nicht sehr rege, da Bayern sich in den österreichischen Erbfolgekrieg verwickelt sah, im Verlaufe dessen 1742 die Oesterreicher vor München erschienen und die Lustschlösser Nymphenburg und Schleißheim in Brand zu stecken drohten.[2])

Die Kriegsjahre verhinderten zudem auch einen lebhafteren Baubetrieb von seite der Klöster, so daß die Einnahmen Zimmermans bedeutend sanken. Er malte zwar 1744 die Fresken in der Klosterkirche zu Dietramszell,[3]) allein trotzdem scheint er sich etwas in Not befunden zu haben, da er 1746 sein schönes Haus samt Hof und Stallung um 8500 fl. Kaufsumme und 50 fl. Leykauf an die Cäcilie Nockherin verkaufte.[4])

Im darauffolgenden Jahre bekam er jedoch Arbeit genug. Er stuckierte und malte die Dominikanerkirche in Landshut,[5]) sowie die Dreifaltigkeitskirche in Grafing, welche Herr Nocker, Wechsel-Herr in München, von ihm renovieren ließ, wofür er über 2000 fl. erhielt.[6])

Es nahte nun das Jahr 1750 und damit das siebenzigste Lebensjahr unseres Meisters. Wenn er jetzt Umschau hielt, so erblickte er von den Künstlern, die damals vor 30 Jahren mit ihm in Schleißheim arbeiteten, nur wenige mehr am Leben. Der gute Cosmas Damian Asam war bereits im Mai 1739 gestorben, der Bildhauer Groff und der Stuccateur Dubut 1742. Der Hofkammerrat und Oberarchitekt Effner folgte diesem 1745 und Gottfried Niklas Stuber 1749.

Außerdem war der Sohn des Meisters, der Stuccateur Johann Joseph, erst 36 Jahre alt, am 10. März 1743 bei St. Peter beerdigt worden.[7])

Trotzdem aber Zimmerman soviel Leid durchmachen mußte und sein ganzes Leben hindurch eine äußerst angestrengte Thätigkeit entfaltete, war er als Mann von 70 Jahren noch sehr rüstig und leitete in den folgenden

---

[1]) Die archivalischen Belege sind hauptsächlich deshalb sehr mangelhaft, weil die Hofbauamtsrechnungen, welche sich im Kr.-A. Landshut befinden, nur bis zum Jahre 1734 in den einzelnen Jahrgängen erhalten sind. Von 1734 an springen sie auf 1740 und von da an sind nur mehr die Bände 1750, 1760 u. s. f. erhalten.

[2]) Mayerhofer, Schleißheim S. 69.

[3]) Kunstdenkmale d. K. Bayern I, S. 862 u. B. Riehl, Studien zu Barock und Rokoko S. 62.

[4]) Amtsgericht München, Grundbuch, Rindermarkt 19.

[5]) Geleite durch die Dreihelmenstadt (von L. Gallinger), Landshut 1897. 8°. S. 102.

[6]) Ordinariatsarchiv München, Akt zur Pfarrbeschreibung Grafing.

[7]) Pfarrarchiv St. Peter, Totenbuch ad a. 1743.

Jahren die Dekoration einer ganzen Reihe von bedeutenden Kirchen.

Es sind dies die Wallfahrtskirche in Wies bei Steingaden, die sein Bruder Dominikus seit 1746 erbaute und die 1754 eingeweiht wurde.[1] Ferners die Pfarrkirche von St. Peter in München, die 1753—56 eine neue Innendekoration erhielt,[2] die Klosterkirchen in Andechs (1754)[3] und Schäftlarn, woselbst er im Jahre 1754/55 malte und 1756 stuckierte,[4] sodann Neustift bei Freising (vollendet 1756)[5] und endlich 1757 die Kirche in Offenstetten.[6]

Es wäre unbegreiflich, wie der greise Zimmerman in so kurzer Zeit diese meist sehr großen und bedeutenden Kirchen stuckieren und malen konnte, wenn wir nicht wüßten, daß er von einer gut geschulten Gesellentruppe umgeben war, die er leitete und für die er Skizzen und Zeichnungen machte, nach denen sie arbeiteten.

Auch bei der Ausschmückung des jetzigen Residenztheaters war er beteiligt. Außerdem stuckierte und malte er zu Nymphenburg in den Jahren 1756 und 57 den großen Saal, sowie das „Obere Salet“ und den Musikchor um die Summe von 4250 Gulden.[7])

Es sollte dies seine letzte Hofarbeit sein.

Am 2. März 1758 wurde der 78jährige Maler und Stuccateurmeister auf dem Petersfriedhofe zu Grabe getragen. Dem Sarge folgten außer seinen Angehörigen, Freunden und Schülern der ganze Klerus der Pfarrei St. Peter, deren Kirche er ausgeschmückt hatte.[8]

Die Kunde von dem Tode des „berühmten“[9] Zimmerman, dessen „wunderschöne“[10] Stuccaturen zu den besten Erzeugnissen des Rokoko gehören, drang hinaus in all die Klöster, wo er so viele Jahre seines Lebens gearbeitet hatte, und mancher Mönch wird des alten „Stukhadorers“ im stillen Gebete gedacht haben. In Wessobrunn aber, wo er geboren, schrieb der Pfarrer in das Totenbuch[11]:

Nobilis Dominus Joannes Zimmermann Wessofontanus ac pictor aulicus et gypsarius Monachii celeberrimus Monachii obiit. 1758.

[1] Kunstdenkmale des K. Bayern I, S. 607.

[2] Geiß S. 131.

[3] Kunstdenkmale des K. Bayern I, S. 847.

[4] R.-A. München, Series Chronologica Praelatorum Ecclesiae Schefftlariensis Canonicorum Praemonstratensium et Rerum Notabilium Sub Regimine Eorum Anno MDCCLXXXXVIII.

[5] Prechtl S. 45 f.

[6] Hager S. 403.

[7] Kr.-A. München H. R.

[8] Pfarrarchiv St. Peter, Totenbuch ad a. 1758.

[9] Vgl. Series Chronologica Praelatorum Ecclesiae Schefftlariensis etc. im R.-A. München, woselbst es heißt: „Die Künstler, welche mit auszihrung der Kirchen ihre Kunst gezeigt haben, waren der berümte Zimmermann in fresco und Stucador“ 2c.

[10] So bezeichnet der Baumeister J. J. Küchel in seinem Reiseberichte (herausg. von Mayerhofer im Jahrbuch für Münchener Geschichte III, 531) die Stuccaturen der Amalienburg.

[11] Pfarrarchiv Wessobrunn.



18. München St. Jakob, 1737.

II. Abschnitt.

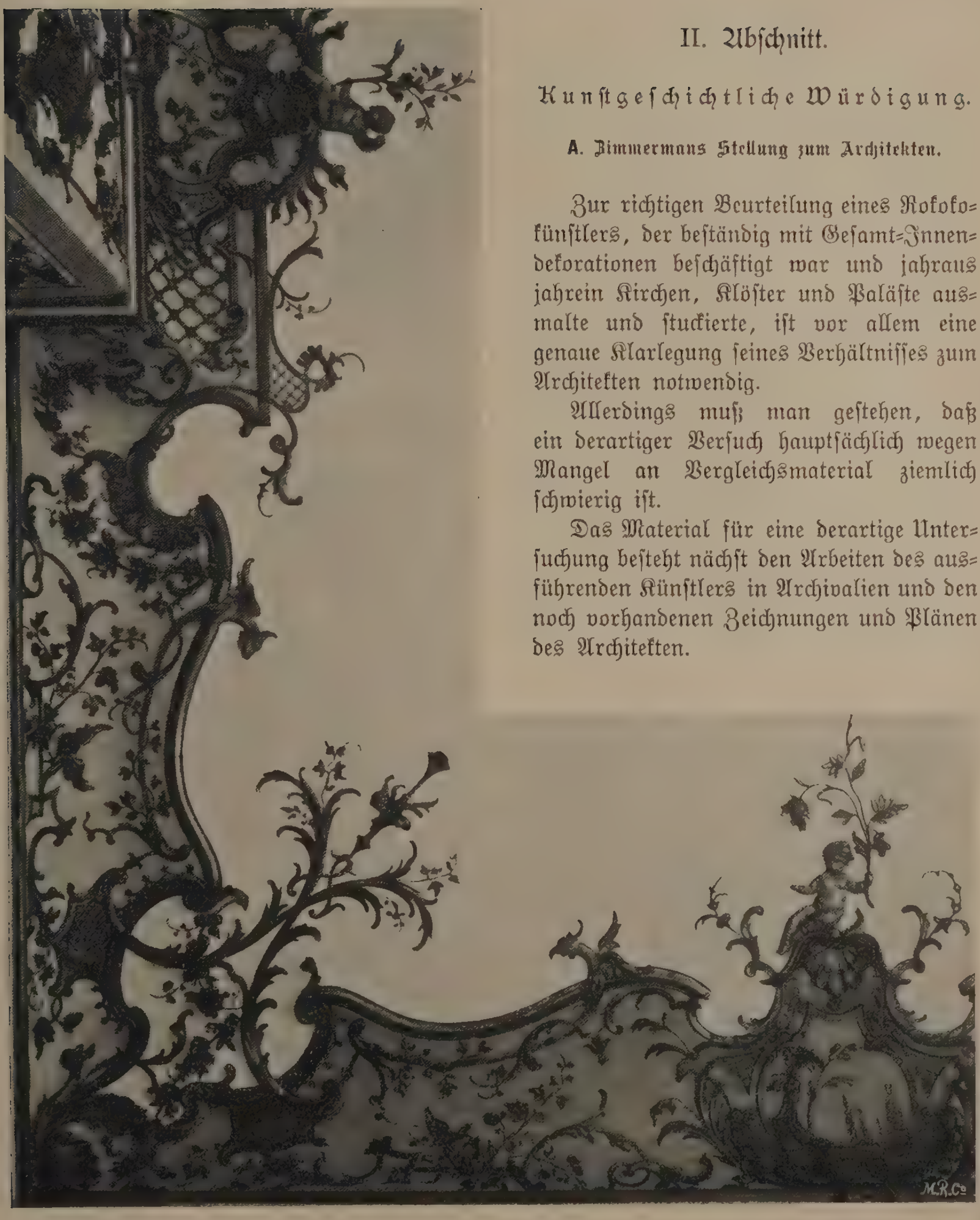
Kunstgeschichtliche Würdigung.

A. Zimmermans Stellung zum Architekten.

Zur richtigen Beurteilung eines Rokokokünstlers, der beständig mit Gesamt-Innendekorationen beschäftigt war und jahraus jahrein Kirchen, Klöster und Paläste ausmalte und stuckierte, ist vor allem eine genaue Klarlegung seines Verhältnisses zum Architekten notwendig.

Allerdings muß man gestehen, daß ein derartiger Versuch hauptsächlich wegen Mangel an Vergleichsmaterial ziemlich schwierig ist.

Das Material für eine derartige Untersuchung besteht nächst den Arbeiten des ausführenden Künstlers in Archivalien und den noch vorhandenen Zeichnungen und Plänen des Architekten.



19. München, Portia-Palais. Plafonddetail, ca. 1735.

Zimmerman lebte in einer Zeit, die kunsthistorisch äußerst interessant ist. Ein reges künstlerisches Leben wurde von den Höfen und den Klöstern aufs eifrigste gepflegt. Es war eine Periode des raschen Arbeitens. Die Künstler waren dazu schon aus rein technischen Gründen gezwungen, weil der Stuck sehr rasch trocknete und weil sie auf dem nassen Kalk an einem Tage soviel malen mußten, als sie sich vorgezeichnet hatten, da sonst der halb trockene Kalk samt der Zeichnung wieder heruntergeschlagen werden mußte. Infolge dieses raschen von Jugend auf geübten Arbeitens ist es selbstverständlich, daß jeder Rokokokünstler ein Virtuose in seiner Technik wurde. Allerdings hatte dieses schnelle Arbeiten den großen Nachteil, daß ein intimes Eingehen auf den Inhalt und die Form des darzustellenden Stoffes sehr häufig fehlte. Aber dafür hatten die Künstler jener Zeit den großen Vorzug, daß sie in einer selbstbewußten Stilperiode standen, in der sie nicht anders zu arbeiten brauchten, als gerade im Stil ihrer Zeit. Es wurde von ihnen nicht heute eine Arbeit im romanischen, morgen im gotischen Stil, und ein andermal im Barock verlangt. Sie standen mitten in ihrem Ornament, dessen Formen den einzelnen Künstlern bei ihrer fabelhaft großen Thätigkeit, so zu sagen, in Fleisch und Blut übergingen.

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß sie nur eine Ornamentierungsphase mit durchmachten, sondern die Mode in der Ornamentierung wechselte so rasch, daß z. B. unser Zimmerman, wie wir später zeigen werden, nicht weniger als drei durchaus verschiedene Arten der Ornamentierung erlebte und in denselben arbeitete. Wenn die Künstler aber einmal in der einen Art arbeiteten, so wendeten sie die frühere nicht mehr an. Allerdings hatten sie die früheren Motive noch vielfach in der Hand, so daß wir die Uebergänge von einer Ornamentierungsart in die andere aus einzelnen nachklingenden Motiven leicht konstatieren können.



20. Ottobeuren. Deckenbild v. Amigoni.

Dadurch nun, daß die damaligen Künstler in einer Ornamentierungsart lebten und arbeiteten und deshalb auch das Ornament selbständig behandeln konnten, gestaltet sich das Verhältnis der Künstler zum Architekten wesentlich anders wie heutzutage.

Außerdem war die Entwicklung der einzelnen Künstler eine andere, wie in der Jetztzeit. Sie mußten nicht bloß etwas können, sondern auch sehr viel wissen. Eine gründliche Kenntnis der Perspektive, der Anatomie und Architektur war unumgänglich notwendig und wurde von ihnen gefordert. Wie hätten jene Künstler auch sonst so rasch und sicher ihre meisterhaften Kompositionen mit den starken Verkürzungen und dem sehr gut verstandenen architektonischen Hintergrund in der breitesten Manier ausführen können? Zudem war in dem Bildungsgang der Künstler damals ein ebenso gründliches Studium des Aktes vorgeschrieben, wie gegenwärtig; ja es war für sie noch viel notwendiger, da sie in ihren kühn angelegten Bildern den Körper so sehr beherrschen mußten, daß sie während ihrer Komposition vom Modell unabhängig waren.

Zimmerman war nun zugleich Maler und Stuccateur, d. h. Bildhauer, der in Stuck arbeitete; und ein Mann der so Vieles selbständig schuf, wie er, stand dem Architekten doch sicherlich als ein Künstler gegenüber, auf dessen Rat dieser etwas geben mußte.

Bei den Arbeiten Zimmermans sind vor allem seine Dekorationen an Kirchen und Klöstern von denen bei Hof genau auseinanderzuhalten. Bei den Kirchendekorationen war er, wie schon Riehl[1]) sehr richtig hervorhob, der Leiter der Innendekoration; und die Stuccateure wie Schmädel aus Weilheim, der in Dietramszell, oder Joseph Merian, der in Andechs stuckierte,

[1]) Riehl, Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern S. 22.

waren nur Leute, die genau nach seinen Vorschriften arbeiten mußten. Zudem haben wir noch archivalische Belege dafür, daß Zimmerman den Innenplan selbständig entwarf. So heißt es z. B. in dem Vertrag, den er mit dem Abte von Weyarn schloß: „Erstlichen ist ordtentlich auf die zu pappir gebracht vorgewisene Motelln oder abris vor das ganze Stüffts Gottshaus mit einschlus des Mahlens unwüderruflich pactiert worden zwölf Hundert Gulden.“ [1])

Etwas anders verhielt sich die Sache bei den Hofarbeiten, wo Zimmerman unter den Architekten Effner und Cuvilliés arbeitete. Glücklicherweise ist uns noch der Vertrag erhalten, den Zimmerman 1720 mit Effner wegen Ausstuckierung des großen Stiegenhauses in Schleißheim schloß. [2]) Bei Beurteilung dieses Schriftstücks muß man beachten, daß der Architekt dasselbe in neun Artikeln sehr genau abfaßte, weil es sich um die erste und zwar sehr große Arbeit handelte, die er dem neu eingetretenen Stuccateurmeister anvertraute. Später wird Effner nicht mehr so ausführlich mit Zimmerman verhandelt, sondern vieles mündlich abgemacht haben. Ueber diesen mündlichen Verkehr, wie auch über die gegenseitige Beeinflussung bringen die Archivalien natürlich fast gar nichts. Und doch liegt eine so lange Zeit zwischen der ersten Skizze des Architekten und der Ausführung! Vieles änderte der Stuccateur schon aus technischen Gründen und in Manchem, besonders im Figürlichen, ließ ihm der Architekt vollständig freie Hand, wenn er ihm auch den darzustellenden Stoff angab.

Die Archivalien sind deshalb sehr vorsichtig zu benutzen, weil sie eben nur berichten, daß die Arbeiten „nach dennen gnädigst approbirten Rissen“ oder „nach Weisung der ihm Vorgezaichneten riss und modell“ auszuführen seien. Es fragt sich nun aber, wie diese Risse und die angeführten Modelle ausgesehen haben.

Von dem Modell der Stiege in Schleißheim berichten die Archivalien, daß es von Dubut, dem Rivalen Zimmermans, „auf Herrn Effners geschehene Anschaffung“ um den Preis von 120 fl. ausgeführt wurde. [3]) Derartige Modelle waren damals allgemein gebräuchlich. Sturm schildert den Bau eines solchen sehr ausführlich und definiert es folgendermaßen: „Das Muster ist eine vollkommene geschnitzte Vorstellung eines gantzen Gebäudes, so man im Sinne hat aufzuführen.“ [4]) Sturm rühmt „der Italiäner Fleiß, indem sie öfters gleichsam ein Muster erstlich von Holze aufrichten und also alles in deutlicher Grösse vor Augen haben und darinnen die Fehler rechtschaffen mit mindern Kosten, als hernach im Werke selbsten geschehen mag, verbessern und abschaffen können.“ Dieser Theoretiker rät zur Herstellung des Modells den Maßstab 1 : 100 an.

An einem solchen Modell nun gab der Architekt nur die Generalidee der Innendekoration. In ähnlicher Weise geschah dies auch bei den „Rissen“. Der ausführende Stuccateur war in der Art der Ausführung selbstständig und konnte sich ganz bedeutende Aenderungen, besonders in der Anordnung des Figürlichen erlauben. Dies zeigt zur Genüge ein Vergleich der Skizze zu der einen Wand des „Vorsaals“ in Schleißheim mit dem wirklich ausgeführten Werke. [5]) Auch an sonstigem Material lassen sich solche bedeutende Veränderungen nachweisen.

Diese Freiheit und Eigenart des Stuccateurs zeigt sich selbst im Ornament, dessen Motive ihm vom Architekten angegeben wurden. Was ist für ein großer Unterschied zwischen dem Ornament des Dubut und dem des Zimmerman, die doch beide unter Effner arbeiteten!

Nicht selten wird sich der Architekt mit dem Stuccateurmeister über die Wahl des einen oder andern Motives besprochen haben, und durch einige Bleistiftstriche auf einem Blatt Papier werden sie sich öfter in kürzester Zeit verständigt haben.

---

[1]) Ordinariatsarchiv München, Akt zum Kloster Weyarn.
[2]) R.-A. München, Miscellanea Wilhelmi III, 119.
[3]) Kr.-A. München, Personalakt des Dubut H. R.
[4]) Goldmann-Sturm I, 56.
[5]) Kupferstichkabinet München, Halmsche Sammlung Mappe XIV.

Als Cuvilliés Hofbaumeister wurde, hatte sich in Frankreich und Deutschland in Bezug auf die Kunstrichtung sehr viel geändert, was sich besonders auch in der Dekorationsweise der Säle und Zimmer deutlich offenbarte. Während man früher mehr nach Art der Italiener die Plafonds mit Fresken dekorierte,[1]) gab man jetzt den Freskenschmuck auf und stuckierte die Seiten des Plafonds mit figürlichen Kompositionen, welche durch leichte Ornamentierung mit einander verbunden wurden. Der Plafond selbst blieb größtenteils leer, abgesehen von der Rosette, welche in der Mitte des Plafonds angebracht wurde und aus welcher gewöhnlich ein Kronleuchter herabhing.[2])

Diese neue Art der Dekoration ging von Frankreich aus. Effner hatte sie bereits in mehreren Zimmern und besonders in dem vor 1729 dekorierten großen „französischen Kabinet" in der Residenz angewendet. Allerdings mag dieselbe durch Cuvilliés, der 1725 als Hofbaumeister angestellt wurde, bedeutend gefördert worden sein, wie auch der Wunsch Karl Alberts, der die neue Dekorationsweise bei seinem Aufenthalt in Paris persönlich kennen gelernt hatte, für die Einführung derselben von der größten Wichtigkeit war.

Dadurch nun, daß die Freskogemälde in der Palastdekoration zurückgedrängt wurden, und höchstens in den Galerien und großen Sälen zur Anwendung kamen, wurden die Freskomaler bei Seite geschoben und die Stuccateure traten mehr in den Vordergrund. Daraus dürfte es sich erklären, daß der Venetianer Amigoni im Mai 1729 Bayern verließ und sich nach England und Spanien begab. Es gab für ihn infolge der neuen Dekorationsweise wenig feinere Arbeit mehr. In Schleißheim hatte er, wie noch die ältere Dekorationsart Mode war, genug zu thun gehabt, während jetzt an den Plafonds der Residenz und der Lustschlösser wenig mehr gemalt wurde.

Für Zimmerman war dieser Dekorationswechsel sehr angenehm, da er jetzt reichlich Gelegenheit erhielt, seine Meisterschaft im Figürlichen zu zeigen. Weil aber dem Figürlichen eine so hervorragende Stellung in der Dekoration angewiesen wurde, trat der ausführende Künstler dem Architekten gegenüber mehr in den Vordergrund; denn im Figürlichen konnte ihm der Architekt nichts einreden und die kleinen Skizzen, die ihm dieser für die Gesamtdisposition gab, waren nur Anhaltspunkte. Jetzt tritt der Einfluß des Stuccateurs auf das Werk des Architekten ganz besonders hervor. Der Reiz der figürlichen Rokoko-Stuccaturen liegt eben nicht so fast in ihrer Disposition, als vielmehr in der lebensvollen, wunderbar feinen und künstlerisch tief empfundenen Ausführung der Arbeit, welche ein gründliches Naturstudium voraussetzte. Und dazu war Zimmerman der geeignete Künstler. Er war Maler und Stuccateur zugleich, woraus es sich erklärt, daß er stets malerisch stuckierte und reizende Landschaften, fein komponierte Stillleben, lachende und scherzende Putti, sowie die verschiedenen Tiere des Waldes und der Flur in der Eigenart ihrer Bewegung im flachen Relief, so zu sagen, in Stuck malte.

Hieraus ergibt sich von selbst, daß gerade die Stuccaturen in den Schlössern für eine Beurteilung der künstlerischen Qualität Zimmermans in erster Linie wichtig sind. Ich kann deshalb nicht damit einverstanden sein, wenn sich Hager in seiner verdienstvollen Arbeit durch die archivalischen Ausführungen des unermüdlichen Forschers Trautmann verleiten läßt und schreibt: „Will man Zimmerman in seiner Eigenart studieren, so wird man vor allem seine Kirchendekoration berücksichtigen müssen; denn hier konnte er sich wenigstens zum Teile selbständiger entfalten, in den Schlössern aber war er, wie K. Trautmann nachwies, an die bis ins kleinste vorgezeichneten Risse des Architekten gebunden."[3])

[1]) Vgl. Sturm S. 156 ff. Man unterschied eine italienische, französische, deutsche und holländische Art der Zimmerdekoration. Daher trifft man zuweilen Bezeichnungen wie à l'Italienne, à la Hollandaise.

[2]) Vgl. Daviler S. 22 f. und Plan 33, wo Plafonds in dem Dekorationsprinzip der „Reichen Zimmer", der Amalienburg 2c. abgebildet sind. Von den naturalistischen Motiven sagt der Verfasser: „Zu diesen Zierraten kommen Blumen, Vögel, Thiere, und eine Menge anderer Sachen, welches sodann ganz angenehm aussiehet. Diese Art kommt von den Alten, Raphaël hat sie wieder herfürgezogen, und M. Audran hat sich zu unseren Zeiten besonders darinnen hervorgethan."

[3]) Hager S. 401 ff.



21. J B. Zimmerman. Fürbitte des hl. Liborius, Handzeichnung, 1747.

B. Zimmermans Bedeutung als Maler.

Während in der Zimmerdekoration der Paläste die Fresken bei der Ausschmückung der Plafonds verdrängt und die Stuckierung vorgezogen wurde, haben wir bei der Dekoration der Kirchen gerade die entgegengesetzte Erscheinung.

Am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren die Fresken an den Gewölben der Kirchen im Verhältnis zur angewendeten Stuckierung nicht sehr ausgedehnt. Die bemalten Felder wurden von einer oft überreichen und hie und da fast plumpen Stuckdekoration umrahmt.[1]) Allmählich suchte man mehr Flächen für die Fresken zu gewinnen und bemalte außer den quadratischen oder oblongen Hauptfeldern auch kleinere runde oder ovale Medaillons, die man in der Stuckdecke für Freskobilder aussparte.[2])

Seit 1715 trat nun ein weiterer Umschwung ein, indem man den Flächenraum des Hauptfresko immer mehr ausdehnte, bis zuletzt das Gewölbe mit einigen großen oder auch, wie die Kuppel, mit einem einzigen Bilde bedeckt war.[3])

Wenn nun auch infolgedessen die Stuckierung in den Kirchen an räumlicher Ausdehnung verlor, so ist doch gerade das Studium des Stucks in dem Kircheninnern für die Geschichte der Entwicklung des Ornamentes von der größten Wichtigkeit.

Was nun die Anlage der Fresken betrifft, so war das Thema für dieselben stets von selbst gegeben. Die Fresken beschäftigen sich nämlich regelmäßig mit der Darstellung des Lebens, des Martyriums oder der Glorifikation des betreffenden Kirchen- oder Ordenspatrones, oder stellen auch das Glaubensgeheimnis dar, zu dessen Verehrung die Kirche gebaut wurde. In Wallfahrtskirchen wird gewöhnlich eine Verherrlichung des betreffenden Kultobjektes in Verbindung mit der Geschichte oder Legende desselben gemalt. An den vier Pendentifs des Chors, der sehr häufig mit einer Flachkuppel überwölbt ist, sind meist Kartuschen angebracht, in welche die vier Evangelisten gemalt oder auch stuckiert werden. Einen weiteren sehr beliebten Stoff zur Ausfüllung von etwaigen anderen Kartuschen bieten die Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Augustin und Gregor d. Gr. Auch die Kirchenlehrer werden zuweilen dargestellt.

Die Fresken sind nun oft mit einem derartigen historischen und theologischen Wissen zusammengestellt, daß an die geistige Autorschaft dieser vielen theologischen Gedanken von Seite des Malers gar nicht zu denken ist. Es interessiert uns infolgedessen auch nicht so fast der Inhalt des Bildes, als vielmehr das Bild selbst, als künstlerisches Ganze, bei dem der Künstler zeigt, was er aus dem ihm gegebenen Stoffe zu machen versteht.

Die Rokokomaler waren wesentlich Perspektivmaler. Die Kenntnis der Perspektive wurde von ihnen verlangt und beim Zeichnungsunterrichte auf das Studium derselben ganz besonders gesehen. Mit dem Studium dieser Kunst ging dasjenige der Architektur Hand in Hand. Erst durch die Kenntnis der Architektur konnte der Maler seine Perspektive verwerten, wie er auch umgekehrt erst durch die Perspektive sein architektonisches Können in den Bildern zeigen konnte.[4])

Die Maler scheiden sich nun in zwei große Gruppen. Die einen konnten sich in per-

[1]) Ueber die Entwicklung der Gesamtanlage der Innendekoration in den oberbayerischen Kirchen vgl. Riehl, Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern. — Kunstdenkmale des Kgr. Bayern Taf. 91, 69, 105, 38.

[2]) Vgl. Kaufering, Pfarrkirche (1704—1706), Kunstdenkmale Taf. 68 und Edelstetten (Abbildung 22). Diese Art der Dekorationsanlage findet man zerstreut auch noch später. (Abb. 29.)

[3]) Ein Uebergangsstadium findet man bei Schliersee (1714; s. Abb. 5); ausgebildet trifft man die Anlage schon 1715 in der von C. D. Asam ausgemalten Dreifaltigkeitskirche in München. In den zwanziger Jahren wird sie bei uns ganz allgemein (Abb. 20).

[4]) Schübler I, 19 sagt: „. . . welche beide Wissenschaften (sc. Architectur und Perspective), sehr genau miteinander verwand seyn, also daß fast keine der andern füglich entbehren kan.“ Derselbe sagt II, 44: „Hingegen recommandire ich denenjenigen, so Hand an die Plafond-Mahlerey legen wollen, daß sie zuvor der Architectur als das nöhtigste Stück ihrer Materie wol erlernen sollen.“ Hieraus erklärt es sich, daß wir soviele Maler als Architekten auftreten sehen.

spektivischen Konstruktionen nicht genug thun und gebrauchten hiezu sehr komplizierte Kunstgriffe.[1] Die andern begnügten sich mit den Hauptprinzipien der Perspektive und machten ihre Bilder nach dem Augenmaße fertig.

Wie sehr im Rokoko und schon im Barock auf das Studium der Perspektive geschaut wurde, ergibt sich aus den verschiedensten Stellen. Sandrart, der Leiter der Nürnberger Akademie, schreibt in seinem großen Werke: „Die Wissenschaft der Perspektive machet die Zeichnungs-Kunst vollkommen. Ist zweyerley und gehet entweder nach der Practica, oder nach Regeln. Die erste ist unsicher. Ohne Regeln kann nichts wichtiges vollbracht werden.“[2] Ein anderer nennt die Perspektive „die Grund-Regel der Zeigen-Kunst, ohne welche jemand unmöglich ein gewisser Zeichner werden kann.“[3] Schübler sagt, daß die Zeichnungskunst ohne Perspektive bei verständigen Leuten nur „ein baufälliges Wesen“[4] sei.



22. Edelstetten. Plafonddetail. 1710—1712.

Diejenigen Maler, welche ohne Perspektive mit dem Studium der Natur allein auszukommen meinten, wurden sehr getadelt: „Ja wäre alles gleich noch so correct nach dem Leben gezeichnet, ohne Hülffe der Perspectiv ist dieses alles nichts.“[5] Am schärffsten von allen tritt der bedeutende Perspektivmaler Pater Pozzo auf, der auf die Ausbildung der Perspektivmalerei in Süddeutschland den größten Einfluß hatte. In seinem ungemein weit-

[1]) Man gebrauchte Fackeln, Spiegel und Netze, vgl. Pozzo, Text zu Taf. LXIX, Text zu Taf. LXVII, Schübler I, 38, Sturm S. 136. Ein rein perspektivisches Konstruktionsbild malte Joh. Zick in Bruchsal 1754 u. a.

[2]) Sandrart III, 89.

[3]) Gerhard de Lairesse, übersetzt von Gerike, S. 61.

[4]) Schübler II, 6.

[5]) Gerhard de Lairesse, übersetzt von Gerike, S. 61.

verbreiteten Werke über die Perspektive schreibt er: „Und kann ich mich nicht genugsam verwundern, daß einige Mahler, so entweder aus Faulheit oder daß es ihnen zu schwär fället, sich auf die Perspektive Kunst nicht legen mögen, solche unter dem Vorwand, sie habe bei dem Bilder mahlen nicht den geringsten Nutzen, bey andern verächtlich zu machen, keine Scheu tragen; da sie doch einen entsetzlichen Fehler schießen; indem selbige darzu in allewege höchst erforderlich und dienstlich ist. Lasset euch dannenhero von dergleichen Leuten nicht verführen, und hütet Euch vor ihrem Geschwätz."[1]) Denjenigen aber, welche mit der Perspektive auf vertrautem Fuße stehen, macht er die glänzendsten Hoffnungen: „Dannenhero diejenigen Maler getrost und freudig sein sollen, die eine besondere Neigung zu der Perspektive Kunst und Grund-Legung tragen, denn aus ihnen unvermerkbar die besten Baumeister werden; indem auch unter beyden kein anderer Unterschid ist, als daß der eine mit Kalck und Mörtel, und der andere mit Linien und Farben zu bauen pfleget. Gewiß ist es, daß die berühmteste Baumeister vorher Maler gewesen, gleichwie jedermänniglichen anitzo anderer zu geschweigen, von Michel Angelo, und Raphael bekannt ist; als welche, damit sie ihre Architektur perspektivisch mahlen könten, sich bemüssiget gesehen, zuvor die Mahlerey zu lernen, auf daß sie die geometrische Architektur desto besser verstehen möchten: Wie sie denn auch in dieser Kunst sich dermassen berühmt gemacht haben, daß man sich noch heut zu Tag hierinfalls ihrer gegebenen Lehren und Unterrichts zu bedienen gewohnt ist. Es hat aber auch dise meine Meinung ihre gründliche Ursach; deren die erste ist: daß, wer die Tüchtigkeit hat, die Mahlerey als eine schwerere Kunst (in Ansehung der Umrissen, die sehr irregulare Linien erfordern) zu erlernen, viel ehender die Architektur als etwas leichtes begriffen werde, angesehen dieselbe nur einerley Regul zu all ihren Umbrissen vonnöthen hat: die andere Ursach aber bestehet darinnen, daß die Mahler wegen stetiger Uebung ihrer Phantasie geschickter seynd, neue und frembde Dinge zu erfinden, und diejenige Propertion zu beobachten, die sowohl zu denen Gebäuden, als auch dennen menschlichen Körpern erheischet wird. Ueber diß sihet man ebenfalls täglich, daß wer sich der Architektur befleißen will, vor nöthig halte, sich im Zeichnen zu üben, damit er hernach in der Bau-Kunst, seine Risse mit zierlichen Bildern und anderen Erforderungen der Behör nach verfertigen könnte, und seine Ungeschicklichkeit durch diese Unterschrifft: diß soll ein Mensch, diß soll ein Pferd seyn, nicht entdecken dörffte. Lasset demnach das unverständige Urtheil nimmermehr aus eurem Munde kommen; daß es heisse: Er ist ein guter Mahler, deßwegen kan er kein guter Baumeister seyn. Vielmehr machet allezeit hergegen diesen Schluß: Er ist ein guter Mahler, und verstehet das Perspektiv wohl, derohalben muß er auch ein guter Baumeister seyn."[2])

Diese Ansicht Pozzos teilten aber die Architekten der strengeren Richtung durchaus nicht, welche die Architektur für die schwierigste und erste Kunst hielten. So sagt Sturm: „Aus tausend Gemüthern, die sonsten Künste zu erlernen geschickt seyn, ist wohl nicht einer geschickt, die Baukunst zu erlernen."[3])

Die freie malerische Architekturrichtung des Pater Pozzo und seine Perspektivmalerei hatte in Süddeutschland viele Anhänger. Vor allem waren es die Augsburger Künstler, welche im Figürlichen und im Ornament bis zum Ende der Rokokoperiode einer durchaus malerischen Tendenz huldigten.

In München, wo durch die Architekten, welche an der französischen Bauakademie gebildet waren, die strengere Richtung die Oberhand hatte, waren die Asam die bedeutendsten Anhänger der freieren aufs rein Malerische gerichteten Kunstströmung. Die Asam haben in der Johanneskirche, diesem eigenartig prächtigen Kirchlein, gleichsam ihr Glaubensbekenntnis als Anhänger der malerischen Architektur abgelegt, die in letzter Hinsicht auf die Bestrebungen des viel geschmähten Borromini

[1]) Pozzo, Vorrede zum II. Teil.
[2]) Pozzo, Text zu Taf. XXVI.
[3]) Goldmann-Sturm I, 7.



23. Nymphenburg. Großer Saal, Deckengemälde, 1756/57.

zurückgeht. Alle malerischen Reize, welche sie anbringen konnten, verwendeten sie dort. Dieses Schwanken und Schwingen der stark profilierten und verkröpften Gesimse, die gedrehten Säulen, der scharfe Kontrast zwischen Licht und Schatten, das viele Gold und die tiefe Tönung der Farben sowie schließlich die kühne Idee, einen gotischen Spitzturm an dem schmalen Kirchengewölbe in riesiger Verkürzung anzubringen: all dies sind künstlerische Momente, welche ihre ganze Kunstrichtung scharf charakterisieren. Die Asam und ihr Schüler M. Günther, der später Direktor an der Akademie in Augsburg wurde, sind stets bestrebt, ihr perspektivisches Können zu zeigen, indem sie allenthalben Kuppeln oder sonstige schwierig zu lösende Perspektivprobleme malen.[1])

Bei Zimmerman ist nun das gerade Gegenteil der Fall. Er kennt die Perspektive nur ihren Hauptprinzipien nach und wendet sie sehr maßvoll an; schwierigere perspektivische Konstruktionen findet man bei seinen Bildern fast gar nicht. Seine Architekturen sind alle sehr einfach.[2]) Dafür hat Zimmerman eine besondere Vorliebe für die Landschaft, bei deren Behandlung er eine feine Beobachtung zeigt, aber oft auch die eigentümlich manirierte Art des Baumschlages, wie sie in den Fresken jener Zeit häufig ist, anwendet.[3])

Besonders charakteristisch für Zimmerman ist seine Kompositionsweise. Während die Asam und andere Maler gleicher Richtung in ihren Fresken eine Unmasse von Figuren anbringen, die in stetiger Verkürzung zuletzt in der Ferne förmlich zu verschwimmen scheinen,[4]) verwendet Zimmerman nur wenige, aber sehr geschickt komponierte Gruppen, welche sich stets klar und bestimmt von einander abheben.

In seiner Freskotechnik läßt sich genau ein Umschwung bemerken. In seiner ersten Periode, die etwa bis 1720 geht, malt er nicht sehr breit; er liebt viele braune Töne in den Schatten, etwa in der Art des alten Asam und des A. Thalheimer. Seitdem er jedoch Amigoni kennen gelernt hatte, eignete er sich viel von der Malweise dieses vortrefflichen Künstlers an. Er malt jetzt sehr breit und flächig, liebt in den Uebergängen viele blaugraue und duftige Töne und hat eine sehr gute Luftperspektive. Seine Fresken sind durch ihre freudigen und hellen Farben von denen anderer Maler meist leicht zu unterscheiden. Allein nur zu oft merkt man die Hand der Gehilfen.

Fast noch mehr ist dies bei den sehr zahlreichen Oelbildern der Fall. Eine eingehendere Schilderung ist bei den oft ziemlich dekorativ gehaltenen Werken überflüssig.[5]) Zu den besten gehören das Hochaltarblatt in Seligenthal bei Landshut, das eine Himmelfahrt Mariä darstellt, ferner die „Fürbitte des hl. Liborius"[6]) auf einem Seitenaltar in der Peterskirche und die „hl. Elisabeth" ober der Sakristeithüre bei hl. Geist in München. Diese Bilder zeigen nach meiner Ansicht seine eigene Hand am besten. Die Farben sind sehr frisch, die Behandlung der groß gelegten Draperie sehr effektvoll. In den Verkürzungen kommen jedoch hie und da kleine Fehler vor.

Wenn man von einem Künstler der Rokokoperiode, wo stets mit Gehilfen gearbeitet wurde, auch noch so viel Fresken oder Oelbilder besitzt, so wird man ihn doch immer am unmittelbarsten aus seinen Handzeichnungen zu würdigen lernen. Es ist mir geglückt, eine sehr große Anzahl von Handzeichnungen Zimmermans aufzufinden, wodurch es möglich wird, seine zeichnerische Entwick-

---

[1]) Vgl. u. a. die Bilder im Dom zu Freising, im Bürgersaal zu Ingolstadt und in der Johanneskirche zu München und das von Günther gemalte Kirchlein auf dem Mühlfeld bei Tölz.

[2]) Vgl. Abb. 3, 4, 12.

[3]) Vgl. Abb. 11 und 23.

[4]) Vgl. Kuppelbild des C. D. Asam in der Dreifaltigkeitskirche in München und dasjenige des J. J. Zeiller in Ettal.

[5]) Man findet die meisten bei Lipowsky und Nagler verzeichnet. Es ist jedoch zu beachten, daß es keinen Franz Zimmermann d. Ae. gibt, sondern daß dieser mit unserm Johann Baptist identisch ist. Der Irrtum, der sich auch in den von Lipowsky beeinflußten Büchern findet, rührt wahrscheinlich daher, daß man Zimmerman im Gegensatz zu seinem Sohne Franz, den „Aelteren" nannte, woraus man später Franz Zimmermann d. Aeltern machte.

[6]) Vgl. Abb. 21, als die Skizze zu dem 1747 um 50 fl. gemalten Bilde.

lung klar darzustellen. Während er um 1720 seine Umrisse mit der spitzen Feder zieht und die Schatten leicht antuscht,[1]) wird er später in den Umrissen schwerer und bringt durch die Verteilung von Licht und Schatten mehr Kontrast in die Zeichnung.[2]) In den letzten 10 Jahren seines Lebens nun zieht er die Konturen mit der Spitze des Pinsels. Vielleicht wurde Zimmerman etwas weitsichtig, so daß ihm die Arbeit mit der spitzen Feder zu mühsam gewesen wäre.[3])

Auf Grund der datierten Zeichnungen kann man nun bei den undatierten die Zeit ihrer Entstehung nach ihrer Zeichnungsmanier ziemlich sicher feststellen.

Alle Zeichnungen Zimmermans verraten eine gute Schulung in der Art der Barock- und Rokokokünstler. Die Anbringung der Hilfsaxen, die charakteristische Art, die Untersichten bei den Körpern anzugeben: all dieses war besonders jener Zeit eigentümlich, wo die Maler darauf ausgingen, möglichst viele Formen ihrem Gedächtnisse einzuprägen, um dieselben bei ihren Kompositionen frei zu verwerten. Diese Art, wie sie durch den wackern D. Preißler in seinem Lehrbuche der Zeichnungskunst klar auf uns gekommen ist, war für das freie Komponieren sehr von Vorteil, allein es wurde durch sie jener Manirismus großgezogen, der uns bei den damaligen Künstlern oft sehr unangenehm berührt.



24. Wessobrunn. Detail ca. 1700.

Durch die zahlreich erhaltenen Zeichnungen lernt man in Zimmerman einen Mann kennen, der unter den bayerischen Malern der damaligen Zeit keinen schlechten Platz einnimmt. Wenn diese auch insgesamt mit der geistreichen und genial dekorativen Manier eines Tiepolo oder auch Amigoni[4]) nicht konkurrieren können, so besitzen doch nicht wenige aus ihnen einen Zug tiefer und wahrer Empfindung, der allerdings in der meist sehr flüchtigen Flächenmalerei sehr schwer zu finden ist, und den man erst durch intimes Studium der Handzeichnungen kennen lernt.

C. Zimmermans Bedeutung als Plastiker.

a) Im Figürlichen.

Wenn sich auch Zimmerman als Maler unter seinen Zeitgenossen durch sein freudiges Kolorit, seine breite Malweise und sein großes Formenverständnis hervorthat, so lag doch seine Hauptstärke nicht in der Malerei, sondern in der meisterhaften Behandlung des Stucks.

Die eigentümliche Beschaffenheit dieses Materiales, das infolge seiner Zusammensetzung ein sehr feines Ausarbeiten erlaubt, macht jedoch ein sehr rasches Arbeiten notwendig, da man den Stuck nach einiger Zeit nicht mehr weich modellieren, sondern nur schaben kann. Infolgedessen mußte ein Stuccateur seiner Sache vollständig sicher sein, wenn er das Modellieren begann.

Und wenn es schon bei der Freskomalerei hieß: „Es muß auch in dieser Arbeit der

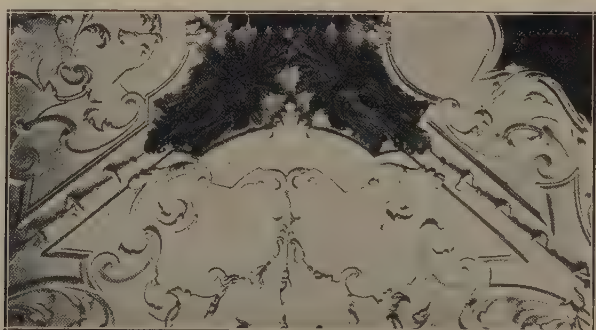
[1]) Vgl. Abb. 3.
[2]) Vgl. Abb. 12.
[3]) Vgl. Abb. 4.
[4]) Vgl. Abb. 20.



25. Ottobeuren. Plafond von Zimmerman, 1717.

Meister mehr der Vernunft, als der Arbeit sich bedienen, alles schon im Griff haben, und ein geübter Practicus seyn: Weil die Arbeit keine Saumseligkeit oder Zech=Brüder duldet",[1]) so trafen diese Worte bei der Stucktechnik noch mehr zu.

Sobald nun ein Stuccateur an die Aufgabe herantrat, den menschlichen Körper in Stuck darzustellen, mußte er die Formen desselben ganz genau kennen und das konnte er nicht ohne Verständnis der plastischen Anatomie. Diese für den Künstler so notwendige Wissenschaft hat sich Zimmerman wahrscheinlich in Augsburg angeeignet, „wo solche von langen Zeiten her sonderlich florirt und getrieben worden".[2]) Die Kenntnis der Anatomie gehörte ebenso wie Perspektive und Architektur zur Ausbildung eines Rokokokünstlers. Und besonders war ein guter Plastiker ohne dieselbe gar nicht denkbar, da schon der Zeichner ihrer absolut bedurfte. So sagte der sehr bekannte Maler und Zeitgenosse Zimmermans, Johann Georg Bergmüller, der eine plastische Anatomie und eine „Anthropometria" herausgab: „Es werden alle Kunst=Erfahrne oder wie Sie genennet zu werden belieben, Virtuosen gestehen, daß das Zeichnen eine Thür und Eingang seye zu allen übrigen Künsten, zugleich aber auch, durch die Uebung überzeuget, bekennen, daß zum Fundament selbiger Wissenschaft die Anatomie oder Zergliederung müsse gelegt werden. Dann gesetzt, daß einer ein herrlich Naturell und sonderbaren Geist zum Zeichnen habe, auch dahero geschickt seye, einen schönen Entwurf einer Sache vorzustellen, so ist es doch bey aller



26. Ottobeuren, Noviziat. Plafond von Maini, 1717.

[1]) Kunst= und Werck=Schul II, 386.
[2]) Bergmüller, Anatomia, Vorrede.

Nettigkeit nur ein Hazard, oder ungefähr gerathenes, wann nicht erstbemalter Grund eine Gewißheit und Raison in die Sinnen und Hand gebracht. So kan man auch nicht in Abred seyn, daß die Natur genugsam anzeige, wie die Umrisse der Musculen am Leib seyn sollen, wann nicht dieses dabey zu beklagen, daß das in einer Anatomie oder sonst aufgestellte Modell bald müd werde, und sich sodann nicht immer in einer Postur halten könne, und ob man gleich Strick oder Stecken zum Anhalten beybringt, mag doch nicht gehindert werden, daß die Musculn da und dort nachlassen und waich werden, wo sie sonsten angespannet und fest seyn. Und von dieser Unbeständigkeit rühren auch die mannigfaltige Fehler der Zeichnenden her, welche bei einer so unvermerklichen Veränderung oft selbst nicht wissen, wie ihnen geschicht; und dahero öfters einen Umriß platt und eben machen, wo eine Erhebung vonnöthen, und wiederum erhaben, wo es platt seyn solte. Darf man sich also auf die Erfahrung beruffen, daß diejenige in kurtzer Zeit viel glücklicher und gründlicher auf diesem Weg der Anatomie avancirt, als die so viel Jahr nach der Natur oder Anticken gezeichnet."[1])

Aus diesen Worten erkennt man, wie gleichmäßig damals das Studium nach der Natur und Antike betrieben wurde. Man verglich die Anatomie stets mit dem lebenden Modell, jedoch sollte dieses „sehr wohl musculirt und nicht gar zu fett seyn."[2]) Für die Verwendung von Modell haben wir bei Zimmerman besonders gute Beispiele in einigen Basreliefs in Ottobeuren, ferner bei den Figuren in dem großen Stiegenhause in Schleißheim, wo die Behandlung der Muskulatur und des Fleisches an den Beinen und der Brust die Benutzung von Modell ganz deutlich verrät; ferner bei den Atlanten im erzbischöflichen Palais, an verschiedenen Partien aus den reichen Zimmern der Residenz und in der Amalienburg.[3])

Daß er auch nach antiken Vorbildern arbeiten und dieselben allerdings ganz im Rokoko-



27. Tegernsee. Plafonddetail, 1728.

[1]) Bergmüller, Anatomia, Vorrede.

[2]) Ebenda.

[3]) Vgl. u. a. Abb. 13 und 14.



28. Schloß Wallenburg. Plafonddetail, ca. 1730.

charakter wiederzugeben bestrebt war, sehen wir in Ottobeuren, wo er in Medaillons über den Thüren die Flachreliefs der Brustbilder aller römischer Imperatoren anbringt. Ein weiteres sehr charakteristisches Beispiel für das Studium und die Benutzung der Antike liegt darin, daß in einer Konferenz, welche am 29. Dezember 1725 wegen Bausachen zwischen Excellenz von Wilhelm, Hofbaumeister Effner und Unterbaumeister Gunezrhainer stattfand, unser Zimmerman angewiesen wurde, „wegen denen Brustbildtern nacher Schleißheim dazu das model in dem antiquario zu nemen.“[1])

Die meisten figürlichen Darstellungen Zimmermans sind in Relief ausgeführt. Schon bei seinen Figuren in Ottobeuren erkennt man sofort das Bestreben nach Leichtigkeit und Grazie. Die Putti sind meist sehr schlank und das den Kindern eigentümliche Körperverhältnis oft übertrieben, so daß der Oberkörper im Vergleich mit den Beinen zu langgestreckt erscheint.[2]) Wie sehr Zimmerman schon damals sich bemühte, seine Figuren recht zierlich erscheinen zu lassen, beweisen ferner einige figürliche Basreliefs in dem Kreuzgang zu Ottobeuren, die in der Haltung der Füße und dem Spreizen der Finger sogar maniriert erscheinen.[3]) Seit Zimmermann bei Hof thätig war, wurde das Bestreben nach eleganten Formen noch gesteigert. Die Putti jedoch bekommen ein richtigeres Verhältnis.[4])

Was Zimmerman besonders auszeichnete, war seine meisterhafte Behandlung landschaftlicher Motive in Stuck. In Ottobeuren machte er einmal den gut geglückten Versuch, die Wölbung unter einem Thorbogen mit einer weitausgedehnten Landschaft in flachstem Relief auszufüllen. Im Vordergrund befindet sich eine Brücke, unter der ein Bach hindurchfließt; Bäume und reiche Felder füllen den Mittelgrund aus, während im Hintergrund die Sonne hinter hohen Bergen ihre Strahlen emporsendet. Diese Landschaft ist ein Meisterstück der Stucktechnik.

Auch sonst liebte Zimmerman im Stuckrelief mit figürlicher Staffage einen landschaftlichen Hintergrund. Im Kapitelsaal zu Ottobeuren stuckierte er in mehreren kleinen etwa einen Meter hohen ovalen Medaillons am Plafond das Leben des hl. Benedikt, wo er eine Reihe reizender landschaftlicher Motive verwendete. Auch sonst kann man diese Vorliebe für die Landschaft beobachten. Besonders fein tritt diese Seite seines Könnens in der Amalienburg hervor, wo er in flachstem Relief mit Moos und etwas Gras bewachsene Felsenpartien, aus denen Quellen hervorsprudeln, und neben welchen Bäume empor-

[1]) Kr.-A. München H. R. ad Schleißheimer Fasc. 227.
[2]) Vgl. Abb. 1 und 6.
[3]) Vgl. Abb. 9.
[4]) Vgl. Abb. 13, 14, 15.

wachsen,[1]) meisterhaft darstellt. Leider kann man durch Photographien den eigentümlichen Reiz, der durch die brillante Versilberung des Stucks erzielt wird, nicht wiedergeben. Wenn die Reflexstrahlen der Sonne aber dieses glitzernde Wasser, diese flimmernden Blätter der Bäume treffen, so scheint dies alles Leben zu bekommen und in leiser Bewegung zu erzittern.

Eine ebensogroße Vorliebe wie für die Landschaft zeigte Zimmerman in seinen Stuckarbeiten für Darstellung von Tieren, welche er vorzüglich zu stuckieren verstand. Schon bei seinen Arbeiten in Ottobeuren verwendete er dieselben sehr gerne.[2]) Aber erst bei seinen Hofarbeiten bekam er an den Plafonddekorationen reichlich Gelegenheit, seiner Freude an der Wiedergabe von Tieren aller Art freien Lauf zu lassen. Pferde, Löwen, Hunde, Hasen, Hirsche, Elefanten und allerlei Vögel, wie Kraniche, Eulen, Fasanen, Adler, Hähne, Enten, Paradiesvögel, Spechte, selbst den Wiedehopf und verschiedene Singvögel finden wir häufig bei seinen Stuckarbeiten; ja einmal bringt er sogar Fledermäuse zur Darstellung. Dazu kommen noch verschiedene Phantasietiere, wie der im Rokoko so beliebte Basilisk,[3]) und anderes.

Wie reizend weiß er ferner die Putti und andere Figuren mit den verschiedenen Tieren in Verbindung zu bringen! Wie nett ist es, wenn ein Putto als Jäger verschiedene Windhunde an der Leine führt,[4]) oder wenn ein Jagdhund an der Seite der Diana ruht, die auf den Gesang des in den Zweigen des Baumes sitzenden Vögleins lauscht![5]) Wie lustig tummeln sich die Putti, wenn sie mit den Angeln die Fische aus dem sprudelnden Quellwasser ziehen oder sich abplagen, die gefangenen Wasserbewohner aus dem Fischkorbe herauszuholen; wenn sie beim Vogelfang beschäftigt sind und sich beeilen, das Netz möglichst rasch zusammen zu ziehen, damit keiner der schnellen Gefangenen entfliehe![6])

Bei den Figuren Zimmermans lebt und bewegt sich alles; sie sind unmittelbar empfunden und aus einem warmen Künstlerherzen hervorgegangen. Diese Arbeiten des Meisters in ihrer entzückenden Poesie gehören zum Besten, was in der Rokokoperiode stuckiert wurde.[7])

Die lebensvolle Auffassung, das treue Studium der Natur und die reizende Mache seiner Darstellungen bilden auch den Hauptunterschied zwischen den Arbeiten Zimmermans und denen des Dubut. Letzterer ist in der That ein sehr geschickter Bildhauer und ausgezeichneter Stucktechniker. Allein trotz der formalen Vollendung und der subtilen Ausführung lassen seine Arbeiten den Beschauer kalt. Dubut ist eben als Franzose elegant und fein, aber ohne tiefere Empfindung, während Zimmerman durch den warm empfundenen und poetischen Gehalt seiner Arbeiten sich auszeichnet, wenn er auch in der Ausführung durchaus nicht so ängstlich ist, wie sein Rivale Dubut.[8])

Diesen Vorzug des bayerischen Stuccateurs empfindet man ganz besonders auch bei Betrachtung seiner Fassadendekorationen. Die verschiedenen Köpfe und Fratzen, welche er an den Frontons sehr oft anbringt, blicken nicht leer und gleichgültig, sondern sie lachen, schmunzeln, schauen einander freundlich an oder ziehen auch ernst und grimmig die Stirn in Falten. Nicht selten machen sie den Ein-

---

[1]) Vgl. Abb. 15 und Aufleger, Amalienburg, Taf. 11 und 12.

[2]) Vgl. Abb. 1. Im Kreuzgang des Gastgebäudes findet man am Plafond ein Pferdegespann, ein Reh und verschiedene Vögel.

[3]) Ueber den Basilisk vgl. Kunst- und Werck-Schul II, 950 n. 4.

[4]) Aufleger, Amalienburg, Taf. 1.

[5]) Ebenda Taf. 17.

[6]) Ebenda Taf. 11, 12.

[7]) Man lernt sie erst schätzen, wenn man sie mit den Stuckarbeiten in Ansbach, Bruchsal, Falkenlust, Sanssouci u. s. f. vergleicht.

[8]) Vgl. die Manier Dubuts im großen Saal der Badenburg und im Viktoriensaal zu Schleißheim mit der Zimmermans im Stiegenhaus zu Schleißheim und anderwärts (Aufleger, Schleißheim, Taf. 2, 3 und 7). Die Stuccaturen im Baderaum (Abb. 16) scheinen von Zimmerman zu sein.

druck von Porträts und sind stets Beweise von der feinen Naturbeobachtung unseres Meisters.[1])

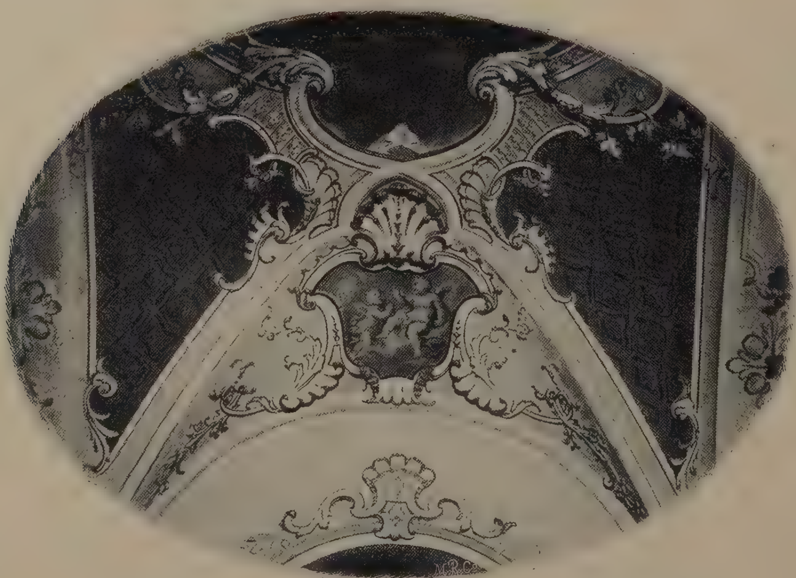
Gerade durch diese wunderbar frischen und technisch pikant ausgeführten Stuccaturen erhalten die Fassadendekorationen, wie sie im Sinne der strengen Architekturrichtung ausgeführt wurden, ihren eigentümlichen Reiz. Ohne dieses Leben, welches den Stuccaturen eines echten Rokoko-Künstlers innewohnen mußte, konnten sie leicht langweilig werden.

Nach den strengeren Architekten durfte die architektonische Gliederung durch die Stuckierung durchaus nicht gestört werden, weshalb sie auch nur mäßig zur Ausfüllung des Giebelfeldes, zur Schmückung der Frontons oder zur Belebung und Flankierung von Pilastern u. a. diente. Bei dieser verhältnismäßig geringen Verwendung des Stucks war eine frische und lebendige Behandlung desselben absolut notwendig. Und hiefür war Zimmerman der rechte Mann, der deshalb auch von Effner und Cuvilliés mit Vorliebe beschäftigt wurde.

Während also Zimmerman bei der Fassadendekoration immer im Geiste der strengeren Architekturrichtung arbeitete, haben auch hier die Asam ihre malerische Richtung im bewußten Gegensatz offen dokumentiert, indem sie bei ihrem Hause in der Sendlingerstraße ihrer Phantasie und Willkür freien Lauf ließen. Sie kümmerten sich nicht um die architektonische Gliederung, sondern stuckierten die ganze Fassade mit einer Dekoration, die alle architektonischen Grenzen durchbrechend, nur auf rein malerischen Reiz abzielt.[2])

Bei den Fassaden, welche von Architekten wie Effner und Cuvilliés abhängig waren, ist eine solche Stuckierung undenkbar. So bildet das Asamhaus in gleicher Weise wie die daneben befindliche Johanneskirche ein Denkmal für ein und dieselbe der zwei großen sich bekämpfenden Kunstströmungen, welche sowohl in Frankreich wie in Deutschland und besonders in München unmittelbar nebeneinander sich konstatieren lassen.

Die Stuccaturen Zimmermans in den Kirchen befassen sich im Vergleich mit den Hofarbeiten weniger mit figürlichen Darstellungen, weil die großen Fresken dies unnötig und auch unmöglich machten. Dafür sind die Kirchenstuccaturen für die Beurteilung Zimmermans als Ornamentiker von der größten Wichtigkeit.



29. München. St. Jakob, 1737.

[1]) Vgl. Aufleger, Münchener Architektur, Taf. 2, 39.
[2]) Vgl. Aufleger, Münchener Architektur, Taf. 24.

b) Das Ornament.

Die Jugend Zimmermans fällt in eine Zeit, in der man ähnlich wie heutzutage mit allem Eifer nach einer neuen Art von Ornament suchte.

Man hatte die schwere, breitgelappte Akanthusranke und das eigenartig starke Rollwerk des Barock satt und strebte nach leichten und zierlichen Formen. Die neue Art des Ornamentes wurde nicht durch einen einzelnen Mann ins Leben gerufen, sondern sie hatte ihren letzten Grund in der Unzufriedenheit mit dem Alten und der auftauchenden Sehnsucht nach Neuem, wie sie periodenweise in der Geschichte auftritt und den geeigneten Boden für neue Kunstideen schafft.

Der Umschwung der Ornamentation tritt am klarsten und frühesten in den Ornamentstichen hervor, die bestimmt waren, das neue Ornament unter die „Bildhauer, Fresco-Mahler, Goldschmied, Stoccator Arbeiter und dergleichen Künstler“ [1]) zu verbreiten.

Augsburg entfaltete eine sehr rege und entwickelte Thätigkeit im Ornamentstich und gerade die Augsburger Stecher sind für das Studium der ornamentalen Neuerungen in Süddeutschland von besonderer Wichtigkeit.

1. Das leichte Laubwerk. [2])
(ca. 1700–1715)

Während etwa bis zum Jahre 1696 im Ornamente hauptsächlich die breite schwere Akanthusranke angewendet wurde, wie aus den Stichen eines Johann Conrad Reuttiman [3]) sowie des „kunstberühmten“ Bildhauers Johannes Unselt [4]) und an den plastischen Werken klar zu erkennen ist, so tritt auf einmal eine Umbildung des Blattwerkes ein. Das Akanthusblatt wird zwar beibehalten, allein es ist nicht mehr schwer und massig, sondern leicht, sehr scharf gezackt und deutlich auf zierliche Wirkung berechnet. Man hieß diese Art des leichten Laubwerks das „Französische Laubwerk“, jedenfalls deshalb, weil die Vorbilder und Anregungen aus Frankreich herüberkamen. Es wurde sehr rasch verbreitet.

J. C. Reuttiman [5]), der noch in der alten Manier gestochen hatte, gab „Ein neues Büchlein Mitt französischem Laubwerck“ heraus. In ähnlicher Weise arbeitete Aegidius Bichel [6]) mit seinen 1696 erschienenen „Allerhand Inventiones von frantzösischem Laub-Werkh“. Noch zierlicher gestaltet das Blatt Georg Conrad Bodenehr, [7]) der ein „Neu Inventirt französisches Lauberbuch von unterschidlichen Schwüngen auf die Neueste Manier“ herausgab.

Nach leichtem und durch scharfes Auszacken des Blattes sehr kontrastreichem Laubwerk strebten auch Leonhard Heckenauer [8]) in seinem „Romanischen Laubwerck“ „das er in Rom selbst nachgezeichnet“ und der

[1]) So J. Ch. Weigel in seiner Ornamentstichfolge „von Unterschidlichen schönen Zierraten und Einfassungen“. Diese Ornamentstiche, welche von den verschiedensten Leuten für „allerhand Professionen, sonderlich vor Silberarbeiter“ dann auch „für Glasschneider und Künstler“ sowie „Andere Liebhaber der Künste“ herausgegeben wurden, sind leider noch nicht genügend im Zusammenhange mit dem damaligen Kunstgewerbe behandelt, obwohl man durch sie das damalige Kunstleben erst verstehen lernt. Hiezu Abb. 30–34.

[2]) Die Zahlen nehme ich von dem Auftreten der neuen Formen in der Stucktechnik, mit der sie ziemlich gleichzeitig in der Gold-, Silber- und Holztechnik vorkommen, während der Kupferstich die neuen Motive schon früher bringt. Die Zahlen gelten selbstredend nur für Süddeutschland; in anderen Gegenden können die neuen Formen früher oder später auftreten. Ihre Dauer in jedem Lande genau festzustellen, ist Aufgabe der heimischen Forscher.

[3]) Hier findet man häufig die durch die Ranken hindurch sich jagenden Tiere; auch andere Tiere findet man wie den Adler, Papagei, Truthahn, Drachen, das Eichhorn und den Greif ꝛc.

[4]) Hat die in den Ranken sich tummelnden Kinder ziemlich oft.

[5]) Der Unterschied zwischen den früheren Ornamentstichen und dem „französischen Laubwerk“ des Reuttiman zeigt deutlich, wie bewußt man das neue Ornament als etwas durchaus Neues betrachtete.

[6]) Auch hier die Kinder zwischen den Ranken, sowie das charakteristische Weinlaub.

[7]) Gleichfalls Kinder zwischen den Ranken, ferner Eichenlaubgehänge, Rosen, Trauben, auch die Fratze, aus deren Maul ein Ornament hervorwächst.

[8]) Vgl. Abb. 30.

„kunstberühmte“ Johann Indau[1]) mit seinem „Romanischen Zierratenbuch“.

Bei einem so energischen Aufgreifen der teils aus Frankreich, teils direkt aus Italien beigebrachten neuen Formen, die hauptsächlich auf leichte Wirkung abzielten, kann man klar verfolgen, wie die einzelnen Ornamentiker ihren Ehrgeiz darein setzten, selbständig die neuen Formen zu verarbeiten und zu verwerten, um „Allerhand Neue Inventiones“ zu erzielen.

Und auch diejenigen Künstler, welche durch jene Kupferstecher die neuen Formen übermittelt bekamen, verwerteten dieselben selbständig und erfanden neue Verbindungen, wie sie ja bei der Verschiedenheit des Materiales und der verschiedenen Größe der zu dekorierenden Flächen auch gar nichts anders konnten.

Allerdings gab es damals wie heutzutage selbständige und unselbständige Köpfe, welch erstere mit ihrer eigenen Phantasie arbeiteten, während die letzteren mit vielem Eifer und großer Aengstlichkeit ihre Motive zusammensuchten. Aber so viel ist sicher, daß ein Meister, der oft an der Spitze von nicht wenigen tüchtigen Gesellen arbeitete, in erster Linie ein selbständiger Mensch sein mußte.

Auch die Nachstiche, welche französische Originale kopierten und allmählich ziemlich häufig wurden, nahm man mit großer Selbständigkeit auf.

Die Künstler waren eben auch ornamental gebildet und man trachtete darnach, den jungen Leuten die Konstruktion eines Ornamentes und die einzelnen Motive im Detail vorzuführen, um ihnen die freie Verwertung derselben zu ermöglichen. So that dies z. B. Eysler[2]), der eine „Gründliche Anweisung, wie ein sauber Laub mit seiner Eintheilung solle entworffen werden“ herausgab.



10. L. Heckenauer. Titelblatt.

Zimmerman war etwa 16 Jahre alt, da diese neue Art des Ornamentes ihren Anfang nahm. Seine Landsleute, die Wessobrunner, griffen dieselbe mit großer Freude und Energie auf. Allein sehr viele unter ihnen verstanden wohl den Stuck zu bearbeiten, allein das Organische im Laubwerk kannten sie weniger und gaben deshalb oft die Motive der Ornamentstiche im Stuck mißverstanden wieder. Ihr Blatt ist immer das gleiche und wenn es auch mit dem Blatte bei den Stichen die scharfgezackten Ränder und die tiefe unruhige Schattenwirkung gemeinsam hat, so ist ihr Blattwerk doch fast immer ohne die große Abwechselung der einzelnen Blätter, wie sie in den künstlerischen Stichen vorkommen.[3]) Alle ihre ornamentalen und die mit den=

---

[1]) Sein Blatt ist ebenfalls sehr scharf gezackt, aber in Verbindung mit der Ranke verschieden von den anderen Ornamentstichen. Ueberhaupt zeigen die Ornamente der einzelnen Stecher individuelle Unterschiede, auf die ich hier nicht einzugehen brauche.

[2]) Eysler lehrt instruktiv, das Laubwerk zu zeichnen und geht von den einfachsten Grundformen zu den entwickeltsten vor. Er lehrt alle Hauptmotive des Ornamentes richtig zu zeichnen und zu verstehen.

[3]) Vgl. Abb. 24.

selben verbundenen naturalistischen Motive lassen sich an den Augsburger Kupferstichen nachweisen.

Man kann deshalb auf Grund von rein handwerklich-technischen Gründen nicht von einer Wessobrunner Schule reden. Die Behandlung des Laubwerks in Stuck haben sie sicherlich gemeinsam und dies bildet ein gewisses Charakteristikum für sie. Sie tragen die Ranke mit dem Blattwerk ziemlich hoch in Stuck auf, schneiden die gezackten Blätter aus und unterschneiden dieselben sehr stark mit dem Hohleisen, wodurch sie die eigentümlich eichenlaubartige Form des ursprünglichen Akanthusmotives erzielen. Mögen nun auch ihre technisch virtuosen Arbeiten oft langweilig wirken, man wird sie stets mit großer Freude betrachten, da sie ein Beweis sind, wie frisch und freudig die neuen ornamentalen Formen aufgegriffen und mit größerem oder geringerem Geschicke verarbeitet und in weitere Kreise verbreitet wurden.

Die Söhne der Wessobrunner, welche künstlerisch ausgebildet wurden, zeigen, wie z. B. Zimmerman, eine gewisse Verwandtschaft in der Behandlung des Stucks, allein man sieht sofort, daß sie gelernt haben das Blattwerk mit Verständnis zu schneiden.

Von den frühesten Arbeiten Zimmermans in Ottobeuren, Weyarn und Tegernsee ist leider nichts mehr vorhanden. Allein die Kirchen in Edelstetten (1710–12)[1]) und Schliersee (1714) zeigen zur Genüge, wie fein es das Ornament zu behandeln versteht. Besonders Edelstetten beweist so recht, wie man immer mehr darnach strebte, die Ranke leichter zu gestalten. Die Ornamente sind in Schliersee spärlicher angewendet, zeigen jedoch im großen und ganzen denselben Charakter, wenn sie auch in einzelnen Motiven etwas fortgeschritten sind.[2])

Die häufige Verwendung der mit der Zeit immer feiner werdenden Ranke und des Laubwerkes mußte auf die Dauer die Künstler und Beschauer ermüden und für neue Formen empfänglich machen. Ein weiterer Umschwung im Ornament trat ein.



31. Laubwerk nach einem Stiche, 1696.

2. Das Bandwerk.
(ca. 1715–1737.)

Schon im Jahre 1703 hatte Albrecht Biller[3]) eine Reihe von sehr eleganten und feinen Ornamentstichen im leichten Rankenstile veröffentlicht, welche in einzelnen Blättern bereits deutlich den Uebergang von den alten in die neuen Formen zeigten. Die neuen Ornamentmotive bestanden hauptsächlich aus verschlungenem Bandwerk. Vollständig ausgebildet findet man dieses „Schlingen und Bändelwerk"[4]) teilweise schon bei Biller, sowie Abraham Drenwett,[5]) besonders aber an den zahlreichen Nachstichen nach Bérain[6]); ferners bei den Nürnbergern J. L. Eysler,[7]) Paul Decker,[8]) und J. J. Schübler,[9]) deren

[1]) Vgl. Abb. 22.

[2]) Vgl. Abb. 5.

[3]) Biller wendet auch die zwei ungleich starken Bänder an. Er bringt auch das Motiv häufig, wie Vögel Guirlanden in den Schnäbeln halten.

[4]) So bezeichnet Albrecht Biller die neuen Motive.

[5]) Vgl. Guilmard Taf. 150.

[6]) Besonders häufig verlegt von Jeremias Wolff. Die kgl. Hof- und Staatsbibliothek besitzt einen sehr interessanten Sammelband von fast nur Band-Ornamentstichen, ehemals im Besitze des Konvents der Hieronymitaner-Eremiten in München (Arch. civ. 51).

[7]) Berl. Ornamentstich-Katalog 86.

[8]) Ebenda 81.

[9]) Ebenda 12.

Werke bei dem regen Kunsthandel sehr bald nach Augsburg und an andere Orte gelangten.

Das Wesen des neuen Ornamentes bestand darin, daß man mit einem oder mehreren bandartigen Streifen in verschiedenartig symmetrischen Verschlingungen die Flächen dekorierte. Oft wendete man ein breites und ein schmales Band zu gleicher Zeit an. Naturalistische Motive wurden reichlich eingeflochten.

Bereits um 1715 sehen wir bei der Ornamentik Zimmermans in Ottobeuren die Uebergänge zu dem neuen Ornamente. Besonders klar treten diese Uebergangsformen an dem Plafond des 1717 stuckierten Kapitelsaales hervor.[1]) Die neue Ornamentierungsart gestattete eine große Freiheit der Behandlung und bot dem Künstler günstige Gelegenheit, seiner Phantasie ziemlich freien Spielraum zu lassen. Es war ein Ornament, das eine durchaus individuelle Behandlung erlaubte. Es läßt sich deshalb allenthalben wahrnehmen, wie die einzelnen Künstler das Ornament verschiedenartig behandelten.

Besonders klar zeigt dies ein Vergleich der in dem gleichen Jahre 1717 entstandenen Plafondstuckaturen Zimmermans im Kapitelsaal[2]) und des Italiener Andreas Maini im Noviziat[3]) zu Ottobeuren. Die beiden Meister stehen unter dem Einflusse der neuen Ornamentbestrebungen. Aber wie verschieden greifen sie dieselbe auf! Zimmerman arbeitet in großen und ziemlich flachen Band-Motiven, A. Maini dagegen hat ein häufig und scharf geknicktes hoch modelliertes Band, das mit Stabmotiven vermischt ist. Seine Herkunft als Italiener beweist er auch durch die Vorliebe für mächtige Akanthusblätter. Die Italiener machen bei uns alle Ornamentierungsphasen mit und fügen sich dabei dem Wunsche der Auftraggeber.



3[illegible]. A. Bickel. Titelblatt.

Zimmermans Bandwerk verrät durchgehends einen großen, aber doch eleganten Zug und ist sehr geschickt mit naturalistischen Motiven durchsetzt. Ein Vergleich mit dem Bandwerk anderer Stuccateure zeigt deutlich, wie frei und selbständig die Einzelnen ihre Ornamente erfanden und verwendeten.

Durch das Bandwerk kam ein Motiv herein, das lange Jahre fortdauerte und auch in der nächsten Ornamentierungsphase noch häufig gebraucht wurde: Das Gitterwerk. Dieses Motiv, welches an sich uralt ist und zu den ganz primitiven Ornamenten gehört, wurde jetzt mit besonderer Vorliebe verwendet. Seine Einführung mußte bei dem Bandwerkornamente erfolgen. Einmal lag es ja seinem Charakter nach dem Bandwerke sehr nahe, da es wesentlich aus kreuzweis übereinander gefügten Bändern besteht, und dann war seine Verwendung durch die Kompositionsweise des Bandwerk-Ornaments bedingt. Bei dem Zusammensetzen des Bandwerkes erhielt

[1]) Vgl. Abb. 35.
[2]) Vgl. Abb. 25.
[3]) Vgl. Abb. 26.

man nämlich oft große leere Flächen, auf deren ornamentale Ausfüllung man bedacht sein mußte. Und hiezu war nichts so sehr geeignet, als gerade das Gitter- oder Netzwerk, das man auf verschiedene Weise bildete und mit Sternen, Rosetten u. dgl. ausschmückte. Nachdem es einmal eingeführt war, verwendete man dasselbe mit solcher Vorliebe, daß man in der Mitte und am Ende der zwanziger Jahre mit demselben sogar ziemlich große Flächen ausfüllte.

Bei Zimmerman findet man dasselbe schon einmal in Ottobeuren, in der Folge aber bei all den Arbeiten, die in der Art des Bandwerks ausgeführt sind, so in Schleißheim, in München (Preysingpalais)[1]), im Refektorium zu Tegernsee[2]) und in den Kirchen zu Weyarn und Beyharting. Besonders ausgedehnt kam dasselbe in der Sakristei zu Ettal in Anwendung, deren Stuckierung ich aus stilistischen



33. A. Biller. Ornamentstich.



34. A. Biller. Widmung.

Gründen Zimmerman oder seinen Leuten und deren Deckengemälde ich dem Amigoni zuschreiben möchte. Leider befinden sich letztere in einem Zustande, der eine genaue Untersuchung unmöglich macht.

Das Laubwerk, das in der Zeit des Ueberganges noch ziemlich stark in Uebung war, wurde allmählich nur mehr zur Ausschmückung des Bandwerkes und zur Verdeckung scharfer Ecken, besonders gern in der Form des *S*förmigen scharf gezackten Blattes verwendet.

Wenn auch das Bandwerk eine sehr große Anzahl von ornamentalen Variationen erlaubte, so konnte es doch sehr leicht einen etwas nüchternen Eindruck machen und man war deshalb eifrig bemüht, auf verschiedene Arten dasselbe lebendiger zu gestalten. Seitdem man nun bei Hof angefangen hatte, sich bei Dekorierung der Plafonds fast durchweg der Stucktechnik zu bedienen, konnte man mit

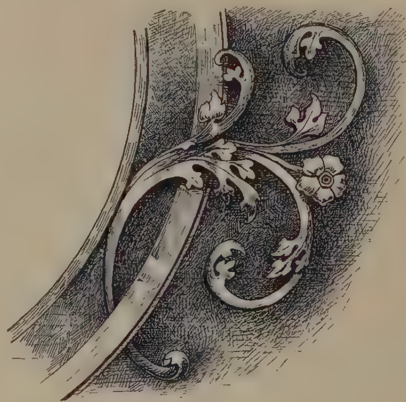
[1]) Vgl. Aufleger, Münchener Architektur, Taf. 51, 52, 53; an einer Wand kommen dort vier Varianten des Gitterwerkes vor.

[2]) Vgl. Abb. 27.

dem einfachen Bandwerk nichts anfangen und man mußte dasselbe auf irgend eine Weise zu beleben suchen. Man erreichte dies durch besonders reichliche Verwendung von rein naturalistischen Motiven wie Guirlanden, Wein, Lorbeer- und großen Palmzweigen, verschiedenen Baumarten u. s. f. Das Band selbst wurde verschieden variiert und auch die geblätterten Bandranken da und dort unterbrochen,[1]) um durch verschiedene bei der Unterbrechung angebrachte Motive lebendiger gestaltet zu werden.

Diese Art der Ornamentation wurde unter Cuvilliés' Leitung besonders an den Plafonds der reichen Zimmer,[2]) des Portiapalais,[3]) und der Amalienburg[4]) angewendet. Auch im Kloster Benediktbeuren finden wir sie. Es war die vollständige Ausbildung des Bandwerkes, das allerdings von den naturalistischen Motiven hie und da fast ganz und gar verdrängt zu werden schien. Aehnlich ist es bei dem Plafond auf der Wallenburg,[5]) der Ende der zwanziger Jahre von Zimmerman stuckiert sein dürfte.

Es wäre interessant zu beobachten, wie das Bandwerk sich noch weiter gestaltet hätte, allein es trat jetzt wieder ein Umschwung im Ornamente ein, der dem Bandwerk nur mehr eine ganz bescheidene Rolle überließ. Es wurde noch Jahrzehnte hindurch zuweilen bei Dekorierung der Gurtbogen und anderer länglich gestreckter Flächen gebraucht, während sonst das Ornament allgemein üblich wurde, das für den Namen Rokoko einzig charakteristisch ist: das Muschelwerk.



35. Ottobeuren.
Detail vom Plafond des Kapitelsaals, 1717.

3. Das Muschelwerk.
(ca. 1737—1770.)

Die Motive der neuen Dekorationsart kamen ebenso wie das leichte Laub- und das Bandwerk aus Frankreich.

Der Goldschmied J. A. Meissonier gilt allgemein als der Erfinder des neuen Ornamentes. Wie weit jedoch die ersten Anfänge des muschelartigen Ornamentes reichen, ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt. In jener Zeit der Kunstmoden nun, wo sich alles Neue sehr rasch verbreitete, finden wir bei uns das Muschelwerk bereits um das Jahr 1737 angewendet. Süddeutschland überhaupt und Augsburg insbesondere waren ein sehr geeigneter Boden für die Aufnahme des neuen, willkürlich aufs Malerische gerichteten Ornamentes. Eine ganze Reihe von Malern, Bildhauern und Kupferstechern bemächtigten sich desselben und arbeiteten dasselbe mit ihrer eigenen Phantasie um, so daß ein vollständig eigenartiges süddeutsches Rokoko entstand. Jeremias Wachsmutz,[6]) J. M. Hoppenhaupt,[7]) Franz X. Habermann,[8]) Johann E. Nilson,[9]) Gottfried Bern. Göz,[10]) die Gebrüder Klauber,[11]) die Stuccateure Johann Michael

[1]) Vgl. Aufleger, Reiche Zimmer, Taf. 15, 16a, 16b, 17.
[2]) Vgl. Aufleger, Reiche Zimmer, Taf. 8, 10, 15, 16a, 16b, 17. — Abb. 13, 14.
[3]) Vgl. Abb. 19.
[4]) Vgl. Aufleger, Amalienburg, Taf. 5, 11, 12, 22, 23, 24. — und Abb. 15.
[5]) Vgl. Abb. 28.
[6]) Berliner Ornamentstich-Katalog 117.
[7]) Ebenda 1753.
[8]) Ebenda 111.
[9]) Ebenda 113.
[10]) Ebenda 105.
[11]) Ebenda 130, 131.

und Franz Xaver Feichtmayr[1]) u. a. veröffentlichten ihre ornamentalen Kompositionen durch den Kupferstich.

Außerdem wurde wie z. B. durch Habermann, das Muschelwerk in seine einzelnen Elemente zerlegt und auf diese Weise, so zu sagen, ein Formenalphabet hergestellt,[2]) das bei verschiedener Zusammensetzung der einzelnen Formen eine unendlich große Fülle von Ornamentmotiven ermöglichte. Hiedurch wurde das Ornament derartig volkstümlich, daß selbst Schreiner, Schlosser, Steinmetze u. a. ihre Risse im neuen Ornamente selbständig entwerfen konnten.

Durch dieses schnelle Aufgreifen der neuen Formen wurden allerdings oft Ornamente erzielt, die nichts weniger als schön sind, sondern bei denen vielmehr die große Freiheit, welche die neuen Formen gewährten, in einer Weise mißbraucht wurde, daß ein noch so begeisterter Verehrer des Rokoko davor zurückschreckt. Aber derartige ornamentale Mißgriffe beweisen nur, mit welchem Selbstbewußtsein man an die neuen Aufgaben herantrat.

Das Muschelwerk mit seinen reichvergoldeten und oft farbenfreudigen, auf zart getöntem Grunde sich abhebenden Motiven war durch die phantasievolle, dekorativ prächtige Wirkung besonders geeignet, sich die Sympathie eines farben- und glanzliebenden Volksstammes zu erwerben. Während aber in Frankreich die Muschelwerkmotive „als Mißgeburten einer irregeleiteten Phantasie“[3]) von der königlichen Bauakademie bei den Bauten heftig bekämpft wurden, hatte man in Süddeutschland viele Architekten, die der freien Richtung des Pater Pozzo und seiner Vorgänger huldigten, und gerade für die freie unsymmetrische und phantastische Tendenz des Muschelwerks vollständig eingenommen waren. Selbst französisch gebildete Architekten wie Effner und Cuvilliés spürten den süddeutschen Einfluß, wenn sie auch, der eine mehr, der andere weniger, durch ihre akademische Bildung gelernt hatten, bei Anwendung des Muschelwerks überall Maß zu halten.

Auch Zimmerman lernte von ihnen und den andern Künstlern bei Hof bei seinem Muschelwerk alle Uebertreibungen zu vermeiden und er verwendete um so eher ein leichtes Muschelwerk, als ja seine ganze Jugend und künstlerische Bildung in eine Zeit fiel, wo man nach Leichtigkeit und Zierlichkeit der Formen strebte.

Es bedarf noch einer genauen Untersuchung, wo in Süddeutschland das Muschelwerk zuerst auftrat, in München oder in Augsburg. Soviel ist jedoch sicher, daß in Augsburger Stichen das Muschelwerk bereits angewendet wurde, bevor Cuvilliés 1730 mit der Veröffentlichung seiner Ornamentstichfolgen begann,[4]) durch die er eine führende Stellung unter den Ornamentikern Süddeutschlands gewann. Die ersten Anfänge des Muschelwerks in der Stucktechnik Zimmermans finden wir in Nymphenburg bei der Stuckierung der Amalienburg.[5]) Noch stärker bemerkt man dieselben in der 1737 stuckierten Angerkirche.[6]) Einen weiteren Uebergang zum Muschelwerk bemerkt man in der Kirche von Berg am Laim bei München (1739/44)[7]) und in Dietramszell (1744)[8]), bei welchen man das Muschelwerk in einzelnen Motiven schon vollständig ausgebildet antrifft. Diese Uebergänge zum Muschelwerk, die in München sowohl bei der vom Hof beeinflußten Richtung Zimmermans als auch in der freieren Ornamentierungsart der Asam und in Augs-

[1]) Berliner Ornamentstich-Katalog 146.

[2]) Ebenda 111.

[3]) Schumann S. 23.

[4]) Die Ornamentenstiche nach Cuvilliés' Entwürfen sind sehr zahlreich, aber gegenwärtig sehr selten. Besonders sind von den frühesten Folgen nur ganz wenige vorhanden. Die staatlichen Sammlungen besitzen dieselben hier nicht. Am umfangreichsten ist die Cuvilliéssammlung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Die große Seltenheit der ersten Folgen zeugt jedenfalls dafür, daß sie bei ihrem Erscheinen keine allzu große Verbreitung gefunden haben.

[5]) Besonders im „Indianischen Kabinet“. Vgl. Aufleger, Amalienburg, Taf. 24.

[6]) Vgl. Abb. 29.

[7]) Kunstdenkmale des K. Bayern, Taf. 115.

[8]) Ebenda Taf. 123.

burg an den Stuckarbeiten ziemlich gleichzeitig auftreten,[1]) geben Zeugnis von einer allgemeinen neuen Ornament-Strömung, die an den verschiedensten Orten mit großer Energie einsetzte.



36. Motiv aus Grafing, 1747.

In voller Entwicklung und in konsequenter Durchführung findet man das Muschelwerk an dem 1747/48 von Zimmerman stuckierten Dreifaltigkeitskirchlein in Grafing, wo dasselbe jedoch zu symmetrisch komponiert ist.[2])

Die späteren Kirchen lassen sich dem Dekorierungsplane nach in solche mit schwererem und ganz leichtem Muschelwerke einteilen. Für die Anwendung des leichten Muschelwerks, das sich vergoldet vom weißen Grund abhebt und durch die beiden Töne Weiß und Gold auf eine leichte, vornehme Wirkung abzielt, ist die Kirche in Schäftlarn (1756)[3]) charakteristisch. Auch St. Peter in München (1753—56)[4]) zeigt leichte Motive, während Andechs (1754)[5]), Neustift bei Freising (1756)[6]) und auch der große Saal in Nymphenburg (1757)[7]) eine mehr massige aber durchaus maßvolle Behandlung der Stuckornamentik zeigen.

Wenn man auf Grund der von Zimmerman stuckierten Kirchen den Uebergang von feinem Bandwerk in das Muschelwerk verfolgt, so sieht man, wie dieser Prozeß allmählig vor sich geht, indem man zuerst das Bandwerk als Leitmotiv beibehält und das Muschelwerk an einzelnen Stellen dem Bandwerk anschmiegt. Später löste sich jedoch das Muschelwerk mehr und mehr von dem Bandwerk und nahm seinen eigenen Charakter an, der dem des Bandwerkes vollständig entgegengesetzt ist.

Das Bandwerk verfolgt hauptsächlich, seinem Charakter als Band entsprechend, eine langgestreckte Richtung, während das Muschelwerk vorzüglich Concentration der einzelnen Formen anstrebt. Schließlich setzt es sich fast nur aus zwei Hauptzügen zusammen: dem halbrunden mit Kopf und Ende sich gegeneinander rollenden Zuge und dem geschweiften S förmigen.[8]) Diesen beiden Grundzügen werden die muschelartigen Verbrämungen in verschiedener Weise angefügt. Die beiden Grundzüge werden im Stuck oft eigens glatt oder gerippt ausgeführt und auf diese Weise als Kern des Muschelwerkes charakterisiert. Diesem Kerne werden zuweilen nach außen wie nach innen Muschelmotive angeschmiegt.[9])



37. Motiv aus Schäftlarn, 1756.

Das Muschelwerk selbst, das meist eine concave hie und da auch convexe Durchschnittslinie aufweist, wird mehr oder weniger gezackt, häufig auch mit runden oder ovalen Löchern durchbrochen und durch scheiben- oder pfeifenartige meist vergoldete Verzierungen belebt.[10]) Das Muschelwerk ohne Kern wird

[1]) Vgl. in der St. Johann Nepomukkirche in München den Plafond nächst der Thüre und die Kirche in Gabelbach, vollendet 1738, wo das Muschelwerk bereits sehr entwickelt ist.

[2]) Leider ist durch die vollständig mißlungenen Vergoldungsversuche der Eindruck des Ornamentes sehr gestört.

[3]) Vgl. Kunstdenkmale im K. Bayern, Taf. 130.

[4]) Vgl. Abb. 7.

[5]) Vgl. Kunstdenkmale im K. Bayern, Taf. 119.

[6]) Ebenda Taf. 52.

[7]) Ebenda Taf. 117.

[8]) Vgl. Abb. 37.

[9]) Vgl. Abb. 39.

[10]) Vgl. Abb. 39.

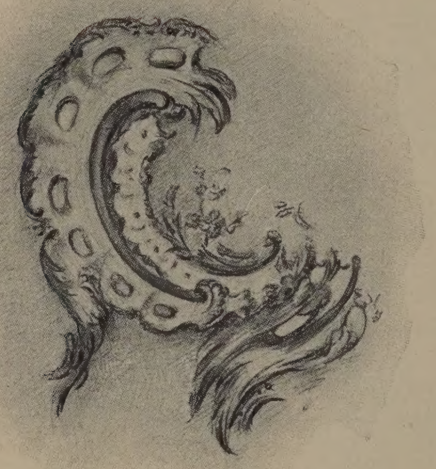


38. J. B. Zimmerman. Handzeichnung.

regelmäßig zur Ausfüllung von Lücken benützt, die beim Zusammenfügen der Grundformen entstehen.

Als Zimmerman 1758 starb, war das Muschelwerk in vollem Schwunge; allein schon in der Mitte der sechziger Jahre vollzieht sich eine Aenderung in demselben, da man jetzt mehr nach leichten, symmetrisch angelegten, verflachten Formen strebt und das übermütige Formenspiel des Muschelwerks zu mäßigen sucht.

Anfangs der siebenziger Jahre beginnen die klassizistischen Ideen bei uns durchzudringen[1]) und verdrängen sehr bald das Muschelwerk, das von dieser Zeit an für geschmacklos gehalten wurde. Auf die übermütige Freude an der ornamentalen Formengebung des Rokoko folgte eine allgemeine Ermüdung, welche in den einfachen und nüchternen Formen der klassizistischen Zeit Erholung suchte.



39. Nymphenburg. Detail aus dem großen Saal, 1757.

Während sich nun innerhalb 80 Jahren drei verschiedene Arten der Ornamentmotive konstatieren lassen, blieb die Freude an den naturalistischen Motiven immer gleich, wenn sich auch die technische Behandlung derselben im Stuck sehr veränderte.

Mit der Einführung der leichten Ranke im Ende des 17. Jahrhunderts wurden auch die Blätter, Blumen und Früchte nicht mehr so schwer und massig[2]) wie im Spätbarock behandelt, sondern man modellierte dieselben ziemlich flach. Die Freude an naturalistischen Ornamentmotiven zeitigte da und dort ganz ganz eigenartige Ornamentprodukte.[3])

Die Wessobrunner, von denen Zimmerman abstammte, verwendeten am Anfange des 18. Jahrhundert, von den flachen Reliefmotiven abgesehen, die Blumen besonders gerne, um sie vollständig rund zu modellieren, dann zu gießen und mit diesen Blumen das noch ziemlich starke Rahmenwerk der Frescobilder zu verzieren. Es wurde hiedurch eine lebhaft unterbrochene und etwas unruhige Wirkung erzielt, die aber mit dem scharfgezackten Blattwerk trefflich harmonierte.

Zimmerman wendete diese Art der Blumen an den Rahmen in Edelstetten[4]) (1710) reichlich an. In der dortigen Kirche findet man auch eine sehr zierliche Reliefbehandlung von Rosen- und Weinmotiven.

In Ottobeuren bevorzugt er mit der Einführung des Bandwerks eine freiere und mehr malerische Behandlung der Früchte und Blumen, die er sehr häufig aus Vasen, welche über den Thüren angebracht sind, herauswachsen und nach beiden Seiten in flachem Relief herabfließen läßt. Diese Vasen mit Blumen gebraucht Zimmerman auch später bei seinen Kirchendekorationen wie in Weyarn (1729), Beyharting (1731) und Dietramszell[5]) (1744).

Nachdem das Muschelwerk das Bandwerk verdrängt hatte, trifft man bei den Arbeiten Zimmermans die naturalistischen Motive in freier und äußerst geschickter Modellierung fast noch häufiger als früher an. Den leichten

[1]) Schon Ende der sechziger Jahre trifft man die klassizistischen Formen in Stichen und Zeichnungen bei uns an. Die zwei noch erhaltenen Skizzenbücher des Cuvilliés fils, vom Jahre 1768, von denen das eine der historische Verein besitzt, während sich das andere, bisher dem Dorner zugeschrieben, im kgl. Kupferstichkabinet fand.

[2]) Vgl. Kunstdenkmale des K. Bayern, Taf. 91, 105, 38.

[3]) Vgl. Abb. 8; der ornamental verwertete Zwergbirnbaum erinnert stark an moderne Ornamentversuche.

[4]) Vgl. Abb. 22 und Kunstdenkmale des K. Bayern, Taf. 68.

[5]) Vgl. Kunstdenkmale des K. Bayern, Taf. 123.

und zierlichen Blumen, den schwellenden Früchten und den zarten Blättern fiel jetzt die Aufgabe zu, einen Gegensatz zu dem harten, leblosen und unbiegsamen Muschelwerke zu bilden, Lebendes nnd Lebloses zu verbinden, und dadurch jenen eigentümlichen Reiz hervorzubringen, der jedem guten Rokoko-Ornamente eigen ist.

Schluß.

Zimmerman hatte in einer Zeit gelebt, wo ein Stuccateur bei der großen Bauthätigkeit stets viel zu arbeiten bekam. Aber bald wurde es anders. —

Franz Xaver Feichtmayr, der schon seit 1752 unter Zimmerman bei Hof gearbeitet hatte, heiratete dessen Witwe und wurde in Ansehen der „in seiner Kunst von ihm erworbenen Kenntnisse und erprobten außerordentlichen Fähigkeiten“ [1]) sein Nachfolger.

Der Sohn Zimmermans Franz Michael, der gleichfalls bei Hof als Stuccateur und Maler unter seinem Vater thätig war, kam bald in große Not. Seit 1760 macht er jährlich Eingaben um Unterstützung. Er wird immer abgewiesen. Im Jahre 1764 hatte er das Unglück, bei einer Arbeit an der Badenburg durch ein einfallendes Gerüst arbeitsunfähig zu werden, woraufhin er endlich vom Hofe eine Pension von 104 Gulden erhielt, die im folgenden Jahre auf 200 Gulden erhöht wurde. [2]) Im Januar 1784 erlöste ihn ein plötzlicher Tod von seinen Leiden. [3])

Aber auch der so tüchtige Feichtmayr, der sich rühmen konnte, daß ihm „schwerlich oder gar keiner alhier das gleich gewicht zu halten vermag“, [4]) geriet in große Armut. Seit 1772 war keine Hofarbeit mehr vorhanden, wodurch er sich und die Seinigen hätte „ehrlich sustentieren“ können. Er bat flehentlich ihn doch „nicht länger so empfindlich schmachten zu lassen“ und gab verschiedene Male ein, man möchte ihm die Gehälter von verstorbenen Hofkünstlern zuweisen. Aber er kam aus seiner Not nicht heraus und erhielt keine Beschäftigung mehr. Die Stuccaturen waren „alternde Arbeiten“, die „ziemlich außer Mode gerathen sind“.

Eine neue Zeit war gekommen. Das fröhliche lustige Treiben des Rokoko hatte aufgehört; man strebte nach der „Ernsthaftigkeit der Alten“ [5]) und verachtete die „Verderbnis des Geschmacks“ [6]), „bei dem man sogar neuerfundene Schnirkel, mit welchen einige Zeit her Französische und Augspurgische Kupferstiche eingefasset und gezieret werden, an der vorderen Seite der Gebäude angebracht hat“. [7])

Franz Xaver Feichtmayr, dieser alte, wackere Stuccateurmeister, gab endlich notgedrungen um die Gewerbegerechtigkeits-Concession ein, vor dem Karlsthor einen Krämerladen anfangen zu dürfen; [8]) er hoffte sich Gewinn, da in der Neuhausergassen sich ein einziger Krämer nebst einem Trabanten befinde, „dessen Verlag aus Abgang der nötigen Einkaufs-Mittel sehr unbedeutend ist“. Und außerdem glaubte er, daß der Platz vor dem Karlsthor sich in Kurzem zu einer Vorstadt, „die dem Lehel, Haydhausen 2c. die Spitze biethet, Vollkommen erheben wird“. Der greise Meister hatte recht vorausgesehen. Da, wo einst nur Wiesenflächen sich ausdehnten, erhebt sich jetzt ein mächtiger Teil der Stadt. —

München, das unterdessen groß geworden und in der Kunst eine hervorragende Rolle spielt, ist jetzt wieder stolz auf seine lang verachteten Kirchen und Schlösser der Rokokoperiode und gedenkt mit Dankbarkeit der Männer, welche ihr Leben lang Gott und dem Vaterlande durch ihre Kunst gedient.

[1]) Kr.-A. München, Franz X. Feichtmayr-Akt (H. R. ex Fasc. 115).
[2]) Kr.-A. München, Personalakt des Franz Zimmerman (H. R. ex Fasc. 115).
[3]) Pfarrarchiv St. Peter, Totenbuch ad a. 1784.
[4]) Kr.-A. München, F. X. Feichtmayr-Akt (H. R. ex Fasc. 115).
[5]) Winkelmann S. 68.
[6]) Ebenda S. 67.
[7]) Ebenda S. 67.
[8]) Kr.-A. München, Franz X. Feichtmayr-Akt (H. R. ex Fasc. 115).